

Diskussion über "Soziologie der Kunst"

Stoltenberg, Hans Lorenz; Schmalenbach, Hermann; Sebba, Gregor;
Honigsheim, Paul; Voegelin, E.; Busse, Kurt H.; Bunzel; Stepun, Fedor;
Breysig, Kurt; Rothacker, Erich; Wiese, Leopold von; Müller-Freienfels,
Richard; Meuter, Hanna; Peters, Alfred

Veröffentlichungsversion / Published Version
Konferenzbeitrag / conference paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stoltenberg, H. L., Schmalenbach, H., Sebba, G., Honigsheim, P., Voegelin, E., Busse, K. H., ... Peters, A. (1931). Diskussion über "Soziologie der Kunst". In *Verhandlungen des 7. Deutschen Soziologentages vom 28. September bis 1. Oktober 1930 in Berlin: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen* (S. 170-195/279-291). Tübingen: Mohr Siebeck. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-376892>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public. By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

IV. Diskussion.

Privatdozent Dr. Stoltenberg:

Meine Damen und Herren! Ich will mich kurz fassen und nur auf ein paar grundsätzliche Dinge eingehen. Wenn man innerhalb des großen Volksganzen die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft betrachtet, dann scheint es mir zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen zu geben. Einmal die Auffassung, die die Kunst als das eigentlich zu erklärende hinstellt und nun darzustellen versucht, wie die Kunst von der Gesellschaft abhängt. Eine solche Darstellung haben wir von Herrn Professor Rothacker bis ins einzelste erhalten. Ich möchte dazu aber doch noch einiges bemerken.

Wenn man eine solche Abhängigkeit von der Gesellschaft darstellt, dann muß man natürlich nicht nur auf die verschiedenen Teilgebiete der Kunst, sondern auch auf die verschiedenen Teilgebiete der Gesellschaft eingehen. Dabei scheint es mir notwendig zu sein, zwei Teilgebiete besonders herauszuheben, nämlich einmal die Abhängigkeit der Kunst und damit des Geistes überhaupt von den *a u ß e r* der Kunst liegenden gesellschaftlichen Gebilden, also einmal etwa von der Familie, dann von der bürgerlichen Gesellschaft und dann vielleicht auch vom Staat. Andererseits, und das schien mir nicht so genügend beachtet zu sein, kommt es darauf an, die Abhängigkeiten gewisser Arten von Kunst auch von der *E i g e n* gesellschaft der Kunst zu betrachten, also etwa darauf zu achten, wie die Kunst durch das Vorhandensein von Kunstakademien verengt oder starr wird.

Nun fragt es sich: Wenn man diese Abhängigkeit so darstellt, ist das dann Kunstsoziologie? Ich möchte das auf das allerentschiedenste verneinen; denn es ist Kunstwissenschaft, wenn auch eine solche, die soziologisch ist. Genau so wenig wie die soziologische Betrachtung der Seele Psychosoziologie ist, sondern eben *S o z i o p s y c h o l o g i e*, genau so wenig ist die soziologische Betrachtung der Kunst Kunstsoziologie, sondern eben *s o z i o l o g i s c h e K u n s t w i s s e n s c h a f t* oder, wenn man will, Sozialästhetik. Daß es nicht unzweckmäßig ist, diese Unterscheidung zu machen, ergibt sich mir auch daraus, daß gestern viele von dem Vortrag von Herrn Prof. Rothacker enttäuscht gewesen sind, weil sie eben eigentliche Kunstsoziologie und nicht soziologische Kunstlehre erwartet haben, was natürlich gegen die Bedeutung des Vortrages an sich nichts sagt.

Was ist nun aber eigentliche Kunstsoziologie? Mir scheint Kunstsoziologie eben die Lehre davon zu sein, wie die Kunst die Gesellschaft bestimmt. Da gibt es wiederum, genau so wie etwa in der Religionssoziologie bei Troeltsch, zwei mögliche Arten der Darstellung. Man

kann einmal die soziale Selbstgestaltung der Kunst behandeln und dann weiter die soziale Fremdgestaltung der Kunst. Bei der sozialen Selbstgestaltung der Kunst handelt es sich, um auf die Ausführungen von Herrn von Wiese einzugehen, sowohl um die Darstellung von Beziehungen, d. h. von mehr flüchtigen Wechselwirkungen etwa zwischen den Künstlern und den Kunstpfernägern, wie aber auch um die Darstellung der eigentlichen sozialen Kunstgebilde, d. h. also um die Akademien und um die Kunstschulen, um die Kunstabteilungen in den Kultusministerien und um den Kunsthandel. Außer dieser sozialen Selbstgestaltung der Kunst gibt es dann auch eine soziale Fremdgestaltung der Kunst. Das heißt, es gibt die Einwirkung des Künstlerischen auf das Familienleben, auf das religiöse Leben und auch auf das staatliche Leben, und mit dieser Einwirkung dann natürlich auch die bewußte Benützung der Kunst als Mittel etwa innerhalb der Religion oder innerhalb des Heeres oder auch innerhalb des Staatslebens (um ganz bestimmte Stimmungen politischer Art hervorzurufen). Dies ist dann die eigentliche Kunstsoziologie.

Ich glaube auch, um diese Verallgemeinerung zum Schluß noch zu sagen, daß man nicht nur zwischen soziologischer Kunstwissenschaft und kunstwissenschaftlicher Soziologie unterscheiden kann, sondern überhaupt zwischen soziologischer Geisteswissenschaft und geisteswissenschaftlicher Soziologie. Diese geisteswissenschaftliche Soziologie und im besonderen diese kunstwissenschaftliche Soziologie ist übrigens in der Universalsoziologie schon immer behandelt worden. Ich brauche z. B. nur an Schäffle und Zimmermann, an Schleiermacher und Hegel zu erinnern.

Prof. Dr. Schmalenbach, Göttingen:

Meine Damen und Herren! Mir scheint das Problem, das sich gestern aufgetan hat, doch etwas schwieriger zu liegen als Herrn Kollegen Stoltenberg: die bloße Verteilung der Aufgaben an verschiedene Instanzen reicht nicht hin. Das gestrige Ereignis ist doch gewesen: Herr von Wiese wünschte, wir sollten uns einmal über prinzipielle Methoden der Kunstsoziologie klar werden. Und dann breitete Herr Rothacker aus seinem enormen Wissensschatz eine Fülle von soziologischen Fragestellungen aus, die es schon seit langem in der Kunstwissenschaft gegeben hat. Wie sich jedoch das an die engere, fachliche Soziologie, dem Wunsche des Herrn von Wiese entsprechend, anschließen soll, das war das Problem, das durch die beiden ersten Vorträge gestellt wurde.

Aber ich meine, im Prinzip hat bereits der dritte Vortrag, von Herrn Breysig, die Antwort nahegelegt. Mir scheint dasjenige, worauf hier der Ton gelegt werden muß — in der Formulierung Breysigs, die sich wiederholt auch in seinen gedruckten Leitsätzen findet — dies zu sein: Soziologie ist nicht nur eine Wissenschaft von Beziehungen zwischen Menschen, sondern es gehören auch die Beziehungen zur Umwelt dazu.

Breysig nimmt damit in anderer Formulierung etwas auf, was ich vor einigen Jahren unter dem Titel eines kleinen Versuchs zur Soziologie der Sachverhältnisse dargelegt habe. Da habe ich grundsätzlich behauptet: wir stehen in spezifisch sozialen Verhältnissen nicht nur zu Menschen, sondern auch zu Sachen. Herr von Wiese hat inzwischen in den Kölner Vierteljahrsheften geantwortet und hat meine These ab-

gelehnt. In der Tat kann man sagen: sie ist doch etwas paradox und muß mindestens eine nähere Begründung haben. Ich habe sie an jener Stelle nur durch eine Reihe von Beispielen, die als soziale anmuten und Verhältnisse von Menschen zu Sachen sind, zu geben geglaubt. Aber Wiese sagt, daraufhin sehe er die These nicht ein, es lägen entweder keine sozialen Verhältnisse vor oder, wenn es solche wären, wären in Wahrheit auf der anderen Seite nicht Sachen, sondern es ständen Menschen dahinter, und — sagt Wiese — Soziologie hat es mit Beziehungen zwischen Menschen zu tun.

Warum mit Beziehungen zwischen Menschen? Offenbar doch deswegen, weil diese Beziehungen nicht nur als Beziehungen gerade zwischen Menschen ausgezeichnet sind, sondern sie werden als Beziehungen besonderer Art sein müssen. Ich würde das Wort Beziehungen in dem Fall nicht gebrauchen, weil es zu eng scheint. Ich gebrauche das Wort Verhältnisse als weiteren Begriff, aber das ist eine andere Frage. Was liegt also bei dieser besonderen Art von Verhältnissen, müssen wir fragen, vor? Wenn wir da etwas Spezifisches erkennen, dann haben wir in dieser besonderen Art von Verhältnissen den eigentlichen Ansatzpunkt des Sozialen. Und wenn wir ihn haben, dann scheint mir auch sofort der Anschluß an die Fülle von Kunstsoziologie, die uns im Rothackerschen Vortrag entgegentrat, ermöglicht.

Max Weber hat den Einsatz beim sozialen Handeln genommen. Mir scheint, daß das Wort soziales Handeln zweckmäßigerweise nicht zu gebrauchen sei, weil das Handeln nur etwas nach außen Tretendes ist, das Soziale aber nicht nach außen zu treten braucht. Vielmehr scheint mir der Ausdruck des Sichverhaltens hier der gemäß zu sein.

Dieser Ausdruck des Sichverhaltens ist vieldeutig. Wenn man einige Bedeutungen nebeneinanderstellt, so kann man, auch ohne irgendwie definitorisch zu verfahren, doch an einer von ihnen bemerken: hier ist ein Verhalten besonderer Art gemeint, und dies scheint mir das spezifisch soziale Verhalten zu sein (inneres oder äußeres Verhalten). Der Mathematiker sagt, daß eine Größe A sich zu einer Größe B verhalte wie ... Dieses Sichverhalten — eine Größe verhält sich zu einer anderen Größe wie ... — ist offenbar nicht etwas, was irgendwie mit Soziologie zu tun hat, obwohl es nicht nur von mathematischen Größen gesagt werden kann. Man kann auch sagen: Cäsar verhält sich zu Napoleon wie ...

Eine ganz andere Bedeutung ist es, wenn der Baumeister sich fragt: wie verhält sich Sandstein gegenüber der Witterung? Hier ist offenbar nicht ein logisches Verhältnis, sondern ein reales Verhältnis gemeint. Aber wiederum wäre es nicht richtig, dieses Verhältnis von Sandstein und Witterung ein soziales Verhältnis zu nennen.

Wenn wir dagegen fragen: wie verhalte ich mich zu einem anderen Menschen?, so liegt ein völlig anderes Verhalten vor, als es die beiden ersten Fälle des Sichverhaltens sind. Dieses Sichverhalten habe ich, der Mensch, gegenüber einem anderen Menschen, aber nicht nur zu anderen Menschen, sondern ebenso zu Tieren, zu Pflanzen und zu Dingen. Dies also scheint mir — zwar nicht das Soziale, aber der Ansatzpunkt, die eigentliche Grundlage des Sozialen zu sein. Von hier aus ist dann ohne weiteres auch die Möglichkeit der Tiersoziologie gesetzt, da es auch bei Tieren ein solches Sichverhalten zu etwas gibt. Wogegen man bei den Pflanzen fragen wird: verhält sich die Pflanze in diesem spezifischen Sinne? Wenn man von einer Pflanze sagt, daß

sie mit ihren Wurzeln nach Wasser sucht oder ihre Blätter dem Licht entgegenwendet, dann kommt es darauf an, wie die Biologie das interpretiert. Interpretiert sie, daß es nur mechanisch-kausal sei, dann ist dies Sichverhalten dasselbe wie das Sichverhalten des Sandsteins gegenüber der Witterung. Interpretiert sie es anders, dann kommt man dazu, daß man auch von Pflanzensoziologie sprechen kann.

Sofern dieses Sichverhalten als ein einfacher Vorgang betrachtet wird, ist es ein psychologischer Vorgang. Aber dieses Sichverhalten ist nun sehr zentral charakterisiert als ein Sichverhalten zu etwas. Es ist also nicht ein bloßes psychologisches Geschehen, das Gegenstand der Psychologie ist, sondern eben Sichverhalten zu etwas. Das Etwas, wozu man sich verhält, ist nämlich in diesem Sichverhalten ein ganz anderes Etwas, als es im übrigen sein mag. Die Physik mag sagen: ein Stuhl ist ein Komplex von Materienteilchen. Indem ich mich auf den Stuhl setze, ist er das nicht, sondern ein Ding anderer Art.

Von dem Sichverhalten aus wird die Welt als soziale Welt für uns konstituiert. Sie mag an sich da sein, das wäre eine metaphysische Frage, sie wird für uns konstituiert als soziale Welt. So ist diese Welt für uns eigentlich die soziale Welt, und sie ist zugleich die primäre Welt, diese Welt des Umgangs, die man die Umwelt nennt. Das Wort Umwelt wird grade in der Philosophie der Gegenwart in diesem spezifischen Sinne von der Welt, die dem Forscher gegenübersteht, unterschieden und »erkenntnistheoretisch« an den Anfang gesetzt. Zuerst hat es wohl der Biologe Üxküll getan, dann haben weiter vor allem Scheler und neuerdings Heidegger den Unterschied von Welt und Umwelt herausgearbeitet. Heute ist, was mir besondere Freude macht, in diesem Zusammenhang auch Cassirer zu nennen. Grade in den nächsten Tagen wird er auf dem Ästhetikerkongreß einen Vortrag über den Raum halten, wobei offenbar diese Fragen gemeint sind: der Raum nicht als Gegebenes, sondern als etwas Sichkonstituierendes, und zwar aus dem Verhalten heraus. Das aber ist ein soziologischer Ansatz, ein Ansatz, in dem die Welt nicht primär Erkenntnisobjekt ist, sondern etwas, worin wir leben, worin wir mit anderen Menschen und auch mit Dingen umgehen.

Das soziale Sichverhalten ist nun seiner Qualität nach ein sinnhaftes, verstehendes und daher verstehbares Sichverhalten, niemals ein rein kausaler Prozeß. Das Bekenntnis zur verstehenden — geisteswissenschaftlichen — Soziologie und gegen den kruden Kausalismus braucht heute ja nicht mehr akzentuiert zu werden. Man muß aber ebenso betonen, was auch Breysig in anderer Form gesagt hat: dies Sichverhalten ist zwar einerseits nie ein rein kausales Geschehen, aber es ist auch nie ein rein, wie wir sagen, intentionales Erkennen. Das völlig und rein intentionale Verhalten, das einen Gegenstand gegenüber hat und ihn wissenschaftlich betrachtet, ist wiederum nicht das soziale. Das soziale Sichverhalten ist ein sinnvolles, subjektiv sinnmeinendes und infolgedessen verstehbares, aber immer zugleich ein dynamisches Sichverhalten. Es ist ja doch auch nicht ganz unbegründet, daß Max Weber grade vom sozialen Handeln sprach. Das Erkennen ist da höchstens ein Grenzfall. Ebenso spricht Breysig von Wirken und davon, daß die Gesellschaftslehre im engeren Sinne es nicht mit dem Erkennen als rein geistigem Akt, sondern mit diesem Bewirken zu tun habe.

Das Sichverhalten enthält also eine Zweiheit, ist ausgespannt

zwischen einer Polarität von einerseits überwiegender Dynamik, die schließlich bis zu purer Kausalität geht, insofern Wirkungen auf uns eindringen — auf der anderen Seite der Polarität steht das Erkennen, das auch eine Art des Verhaltens ist, nur zunächst eingelagert in eine Fülle von zugleich sinnmeinend-verstehenden, daher verstehbaren und doch auch dynamischen Funktionen. Aus ihnen, die das Primäre sind, hebt sich das eigentliche Erkennen, rein als immer wertfreieres Erkennen, erst spät und immer nur relativ heraus.

Und ebenso wie das Erkennen ist das ästhetische Verhalten als rein ästhetisches Verhalten ein spätes Produkt der Kultur, das sich aus den ursprünglichen, verstehend-dynamischen Verflechtungen allmählich heraushebt. Und es ist immer etwas, was nur relativ erreicht werden kann. Insofern wir die Kunstwerke rein als Gegenstand von ästhetischem Verhalten vor uns haben, insofern haben wir es mit spezifischen Kunstwerken zu tun, die den ästhetischen Kategorien, der Kategorie der Schönheit, unterliegen, ebenso wie die Wissenschaft, wenn sie sich derart rein herausgelöst hat, der Kategorie der Wahrheit untersteht. Aber niemals ist die nichtsoziologische Betrachtung ganz durchführbar, denn niemals lösen sich die Gestaltungen ganz aus dem dynamischen Verhalten los. Und sollen das ihrer eigenen Intention nach auch nicht.

Kunst und Erkenntnis gehen hier ganz parallel. Eine Erkenntnis, die man gewonnen hat, ist zunächst wahr. Wir pflegen von der Erkenntnis aber außerdem zu sagen, daß sie die und die Wirkungen habe. Die Kategorie der Wirkung kommt jedoch der Erkenntnis nicht als Erkenntnis zu, sondern einem im Sozialen Vorhandenen, auch als Erkenntnis zugleich im Sozialen Vorhandenen. Ebenso wirkt das Kunstwerk, und da ist dasselbe der Fall. Aber nicht nur das Kunstwerk als schon vorhandenes Kunstwerk, das dann eigentlich sozusagen ästhetisch betrachtet werden »sollte«, wirkt soziologisch, sondern das Kunstwerk ist auch erwirkt. Es ist nicht nur, vom Schöpfer aus gesehen, aus einem rein ästhetischen Verhalten geboren. Auch Rothacker hat gelegentlich über die Fülle dessen, was er vor uns ausbreitete, angedeutet, daß er dies unter dem Soziologischen bei der Kunst versteht. Es geht ebenso aus einer Stelle seiner Leitsätze hervor. Er formuliert da mit dem berühmt gewordenen Wort Mannheims: wo die Seinsverbundenheit des Kunstwerks bemerkbar werde, da setze die soziologische Betrachtung ein. Da wird auf dasjenige Verhalten im Schöpfungsprozeß des Kunstwerkes hingesehen, das nicht rein ästhetisches ist, in das aber das ästhetische eingelagert gewesen sein mag. Teils ist das immerhin schon spezifisch Ästhetische in Sinnmeinend-Dynamisches ursprünglich eingelagert, teils entsteht das eigentlich Ästhetische auch erst durch die spätere Absonderung. Das Genauere hierbei ist eben zu untersuchen.

Das soziale Sichverhalten ist also eingespannt zwischen die Polarität des rein Kausalen und des rein Intentionalen. Das rein Kausale ist im Sinne unserer deutschen, geisteswissenschaftlichen Soziologie nicht soziologisch; das nur Kausale ist kein Gegenstand der verstehenden Soziologie, sondern das ist rein naturhaftes Geschehen. Das rein Intentionale auf der anderen Seite hat sich von den soziologischen Bindungen befreit, ohne daß es dies freilich realiter jemals ganz könnte. Es ist nur ein idealer Grenzbegriff. Das sinnmeinend-dynamische Geschehen, das soziale Sichverhalten zur Umwelt und darunter zu Kunstwerken, Kunstwerken, die schon da sind, ergibt dann den einen Bezirk

der Kunstsoziologie, wie das Sichverhalten zu Kunstwerken, die aus diesem Verhalten erst entstehen, der andere ist. Breysig sagt ganz richtig: auch das fertige Kunstwerk hat eine soziale Funktion. Nicht nur der gotische Mensch hat gotische Dome geschaffen, sondern auch umgekehrt. Dabei ist es das schon konstituierte Kunstwerk, das so seinerseits wirkt. Nicht weniger aber gibt es die entgegengesetzte Richtung, die im ganzen wohl die, auch für die Kunstwissenschaft, wichtigere ist.

Wenn man in dieser Weise spezifiziert, was die sozialen Verhältnisse sind, dann scheint mir, kann man außer der Fülle von Anwendungen soziologischer Betrachtungsweise innerhalb der Kunstwissenschaft auch systematische Kunstsoziologie versuchen, indem man die Arten solchen Sichverhaltens, insofern sie mit ästhetischem, gerade auf Kunstwerke gerichtetem verbunden sind, oder insofern daraus Kunstwerke hervorgehen, analysiert. Wobei ich Rothacker durchaus zustimme, daß dies immer nur im ständigen Umgang mit den Kunstwerken und der Kunstwissenschaft geschehen darf. Aber man kann es doch auch als systematische Disziplin aufbauen, und die Anwendung ihrer Ergebnisse in der konkreten Kunstwissenschaft wird dann der allgemeinen Kunstsoziologie zu danken haben.

Dr. S e b b a , Wien:

Meine Damen und Herren! Wenn die Diskussion von den Referaten durch eine so lange Zeit getrennt ist und man außerdem aus einer Diskussion über die Frage des Verhältnisses von Soziologie und Statistik kommt, die schließlich von dem Thema Kunst ziemlich weit abliegt, dann fällt es einem schwer, wieder in jene Sphäre zurückzugehen, aus der gestern so bedeutende Anregungen gekommen sind. Gestatten Sie mir, daß ich in relativer, aber auch absoluter Kürze nur eine Frage heraushebe, die mir über das eigentliche Problem einer Soziologie der Kunst hinauszureichen scheint, und die doch gerade diesem Problem eigentümlich ist.

Prof. v. Wiese hat in seinen einleitenden Worten gemeint, daß es gerade jetzt sehr aktuell sei, das Thema Soziologie der Kunst in Angriff zu nehmen. Ich glaube, es ist dies tatsächlich der Fall, und zwar in einem höheren Sinne, als aus der beigelegten Begründung hervorging. Die Kunst ist nun einmal eines jener sozialen Gebilde, die, wie Prof. von Wiese gleichfalls betonte, über das Gewöhnliche weit hinausgehen. Hier erhebt sich die methodische Frage, wie es möglich ist, dieses Außergewöhnliche — ich glaube nicht auf Mißverständnisse zu stoßen, denn worum es sich handelt, hat Herr Prof. Breysig in aller Klarheit gesagt — dieses Übergewöhnliche, Übermenschliche soziologisch zu erfassen, welche methodischen Mittel man dazu braucht. Das scheint mir die Grundfrage zu sein, und von ihr will ich in aller Kürze sprechen.

Die Fragestellung war bisher die: Wie ist eine Soziologie der Kunst möglich? Ich setze trotz Prof. Eulenburg voraus, daß wir alle darüber einig sind, was Soziologie ist, und ich möchte im Gegenteil fragen: Was ist eine Soziologie der Kunst? Soziologie der Kunst und eben von nichts anderem. Was Herr Prof. Rothacker an Problemen geboten hat, das waren meines Erachtens zu einem sehr großen Teil keine Probleme der Soziologie der Kunst, sondern all-

gemein kulturelsoziologische Probleme. Ich meine, daß man hier doch einen scharfen Strich wird machen müssen.

Wir wollen uns zunächst einmal darüber einigen, daß man unter Kunst im landläufigen Sinne alles versteht, was gemalt, gezeichnet, gesungen, getanzt wird, und die Tätigkeit dieses Malens, Zeichnens, Singens usw. Folgerichtig stellen wir auch die Zeichnung irgendeines begabten Zeichners in der »Dame« oder im »Simplizissimus« neben die größten Werke der Malerei. Unter den vielen Problemen, die Herr Prof. Rothacker hier vorgeführt hat, waren sehr viele, die zweifellos in diesen weiteren Kreis dessen hineingehören, was man landläufig als »Kunst« bezeichnet. Ich meine jedoch, daß wir uns als Soziologen die Frage vorlegen müssen: handelt es sich bei dieser Masse von Erscheinungen um eine gleichartige Masse oder sind hier Unterschiede vorhanden? Und zwar Unterschiede nicht etwa in ästhetischer, künstlerischer oder sonstiger, sondern in soziologischer Hinsicht?

Da bitte ich nun einmal zu bedenken, daß zum Beispiel dasjenige, was man als Bauernkunst bezeichnet, soziologisch zweifellos ganz anders geartet ist als dasjenige, was ich vielleicht als die »hohe Kunst« bezeichnen möchte.

Die sogenannte »Bauernkunst« wurde erst vom Städter als »Kunst« aufgefaßt. In ihrem Lebensbereich hingegen, also am Lande, ist sie soziologisch betrachtet gar nicht »Kunst« als soziales Phänomen; sie bleibt gebunden in Brauch und Herkommen, Aberglauben und Glauben und fügt sich in den Kreis des täglichen Lebens: während die »hohe Kunst« bewußt gestaltet und daher in einem hier nicht näher zu kennzeichnenden Sinn sich in jedem Falle scharf vom Bereich des täglichen Lebens abhebt und meist auch abheben will. Das ist ein entscheidender soziologischer Unterschied zwischen beiden, was immer sie auch ästhetisch und kunstwissenschaftlich betrachtet gemein haben mögen.

Demnach sondern wir in dem eben roh abgesteckten Raume eine ganz besonders geartete Erscheinung aus, die wir auch gesondert benennen sollen; ich habe sie vorhin als die »hohe Kunst« bezeichnet, wenn man für sie schon den Namen »Kunst« nicht ausschließlich vorbehalten kann. Herr Prof. Breysig hat in aller Klarheit die Kriterien dieser Art von Kunst bezeichnet. Es ist jene Kunst, welche an den Menschen mit der nicht ausgesprochenen, aber immanenten Forderung herantritt: sein Leben zu ändern. Breysig hat ein Wort Rilkes zitiert. Das erinnert an ein anderes, im selben Sinne kennzeichnendes Beispiel. In Rilkes Werk findet sich das angeführte Wort meines Wissens zum ersten Male als Schlußzeile des ersten von den »Neuen Gedichten«. Er steht vor einem archaischen Torso und dieses Kunstwerk zwingt ihm, durch sein bloßes Da-Sein, die Schlußworte ab: »Du mußt dein Leben ändern«. Und gerade dieses Gedicht stellt er an den Anfang des Werkes, mit dem er in die Zeit der bewußten hohen Künstlerschaft eintritt.

Das zweite Merkmal, das Breysig gleichfalls deutlich hervorgehoben hat, ist das Merkmal der Haltung. Man kann diese »hohe Kunst« von jeder anderen Kunst durch die Haltung unterscheiden. Ich glaube, man wird nicht als Ästhet und nicht als Kunstwissenschaftler und Historiker, sondern als Soziologe beispielsweise den Unterschied zwischen Dichter und Schriftsteller machen müssen, auch wenn das mancher Tagesberühmtheit weh tun sollte. Ich glaube, man kann einmal ganz kurz in absichtlich überspitzter Formulierung sagen:

Dichter ist derjenige, der lieber stirbt, bevor er einen Vers ändert, und Schriftsteller ist derjenige, der lieber 10 Bücher schreibt, bevor er schweigt. Das sind wesentliche Unterschiede, die wie Breysig sagte, in das tiefste Menschliche herabreichen.

Nun fragt sich: Mit welchen soziologischen Mitteln, mit welcher Methode können wir diese Kunst erfassen? Ich habe eingangs davon gesprochen, daß unser Thema: Soziologie der Kunst besonders aktuell sei und habe das so gemeint, daß es mit Hinblick auf die Geschichte der Soziologie in Deutschland aktuell sei. Wir stehen in einem Streit der Methoden, ich möchte fast sagen, nach einem Streit der Methoden. In dem Moment, wo der Schöpfer der Beziehungslehre anregt, das Gebiet der Kunst in Angriff zu nehmen, ist der Augenblick gekommen, wo sich diese Beziehungslehre als fruchtbar erst wird erweisen können und müssen. Ich habe gefragt, was »Kunst« ist, und habe versucht, eine soziologische Antwort zu geben. Ich weiß ganz genau, daß es für den Soziologen nichts Unfachlicheres gibt, als eine Antwort auf eine präzis gestellte Frage. Ich weiß ganz genau, daß man weiter fragen muß, und frage daher weiter: wie erfährt man überhaupt, was »Kunst« ist? Da finde ich die für eine Kunstsoziologie entscheidende Frage: Inwiefern hängt eine Soziologie der Kunst von der Fähigkeit und von der Art ihres Schöpfers, Kunst zu begreifen, ab?

In der Biographie Max Webers steht einiges über seine Begegnung mit Stefan George (jetzt bereits von der anderen Seite durch Wolters ergänzt und in manchen Dingen sicherlich richtig gestellt). Es steht dort ein Wort, das mich eigentlich erschüttert hat, als ich es zum ersten Male las. Max Weber sagt von Stefan George, der Dichter sei ihm eigentlich nicht kongenial. Ich habe dieses Wort unter dem starken Eindruck der Gestalt Webers begriffen. Aber je mehr ich darüber nachdachte, um so mehr fand ich, daß hier nicht die Grenze des Dichters Stefan George, sondern die Grenze des Menschen Max Weber gelegen ist; jene Grenze, die Max Weber verhindert hat, eine Soziologie der Kunst zu schreiben, wie sie ihn verhindert hat, eine Soziologie der Religion an Stelle einer Religionssoziologie zu schreiben. (Wobei ich betonen möchte, daß diese Religionssoziologie selbst ihre vollste Berechtigung hat.) Aber es handelt sich darum, daß es neben den Phänomenen, von denen Max Weber gesprochen hat, noch andere gibt, das Phänomen der Religion und das Phänomen der Kunst, und es handelt sich darum, wie wir diese erfassen können.

Nun behauptet Spann, wir könnten diese Dinge, und alles, was damit zusammenhängt, — ich nenne seinen großartigen Begriff der Abgeschlossenheit, die geniale Schau der *communio sanctorum* — nur begreifen, wenn wir von der Kategorie der Ganzheit ausgehen. Wer einmal die Ganzheit konzidiert hat, hat Spann alles zugestanden. Spann behauptet, es sei überhaupt nicht möglich, alle diese Dinge, von denen ich eben sprach, zu begreifen, ohne Universalist zu sein. Ich meine demgegenüber: Es muß wohl genügen, bloß Soziologe zu sein.

Welches sind nun eigentlich die methodischen, und welches die sachlichen Probleme, die sich aus dieser Tatsache ergeben? Ich möchte hier auf einen Leitsatz von Herrn Prof. v. Wiese zurückgreifen, der sagt, daß durch die Kunst eine Form der Sozialität geschaffen wird, die sich von allen anderen Formen unterscheidet. Ich möchte diesen Satz — ich will nicht sagen bestreiten — dahin interpretieren dürfen, daß

ich sage: Das Phänomen der Kunst im soziologischen Sinne ist untrennbar verknüpft und ist durchaus soziologisch gleichartig mit dem Problem der Religion (des Glaubens) und mit dem Problem der Führung. Weber hat im Führerproblem durchaus das Phänomen der übermenschlichen sozialen Kräfte erkannt und hat den Begriff des charismatischen Führers geprägt. Ich bewundere den Mut, mit dem der Soziologe Weber dies zugestanden hat. Aber man darf nicht verkennen, daß Weber durch eben diesen Begriff im Grunde genommen am Führerproblem entscheidend vorbeigesehen hat, vielleicht weil er aus menschlichen Gründen daran vorbeisehen mußte. Es war einer der stärksten Eindrücke des gestrigen Tages, daß Breysig im Grunde genommen sich auf demselben Boden bewegt hat wie Wiese, und daß trotzdem seine Worte so ganz anders geklungen haben. Wiese hat die Kategorien »Binden« und »Lösen« gebraucht, Breysig hat auch von nichts anderem gesprochen, und doch waren es zwei Dinge. Ich sehe darin nichts Bedauerliches. Als, nach allen vorhergehenden Verhandlungen, Leop. v. Wiese seine einleitenden Worte sprach, da hatte ich (und wohl nicht ich allein) sogleich das beruhigende Gefühl, daß hier aus einem zielbewußten und verteidigungsbereiten Wissen um die Fachlichkeit der Soziologie heraus gesprochen werde; die Soziologie muß Fach bleiben und »nur« Fach, auch wo sie von den menschlich höchsten Gegenständen handelt. Als Herr Breysig sprach, mag es vielleicht geschehen haben, als ob diese fachliche Sicherheit bedroht würde, indem von solchen menschlich höchsten Dingen die Rede war. Ich glaube aber, daß uns die Beziehungslehre tatsächlich die Mittel an die Hand gibt, um auch diese Phänomene in den Grenzen des Faches zu begreifen. Ich glaube nicht, daß man Universalist werden muß, um anzuerkennen, daß das Problem des Führers ein anderes ist, als das Problem des Nachtwächters.

Nun einiges zu dem sachlichen Problem Kunst. Wenn wir anerkennen, daß es Kunst in dem eben gekennzeichneten Sinne als soziales Phänomen gibt, dann sieht für uns das Problem des Sakralen ganz anders aus als bisher. Dann werden wir unter Umständen finden, daß es sakrale Kunst zu allen Zeiten gegeben hat, also nicht nur in vergangenen, auch in gegenwärtigen Zeiten. Dann entsteht für uns das so unendlich reizvolle Problem, wie eine sakrale Kunst in verschieden strukturierten Zeiten sich auswirkt, welche Stellung sie im Gesamtganzen der Gesellschaft einnimmt. Das sind Probleme, die man niemals begreifen wird, wenn man Goethe zum Beispiel für dasselbe befindet wie Weisse. Es entstehen andere Probleme: das soziologische Problem des Ruhmes; und wenn man diese Kunst als »hohe Kunst« und das Führertum als jenes zweite soziologische Element, das unbedingte Hingabe fordert, in diesem Sinne auffaßt, dann kommt man dazu, daß man eine Soziologie des Ruhmes sogar individualistisch-empiristisch aufbauen kann, ohne fehl zu gehen.

Mir ist zum Beispiel aufgefallen, daß wir keine dem großen Gegenstande angemessene Soziologie des Todes haben. Ich glaube immerhin, der Tod ist ein sehr wesentliches soziales Ereignis, und gerade vom beziehungsweise wissenschaftlichen Standpunkt aus wird man diejenigen sozialen Beziehungen und Prozesse, die durch die Tatsache des Todes bestimmt sind, auch von dieser Tatsache aus sehen müssen. Ich kann wahrhaftig nicht glauben, daß eine Soziologie dadurch wissenschaftlicher würde, daß sie die Worte Tod, Ewigkeit und Größe — diese

Worte, die soziologische Tatsachen bedeuten und nicht eben mystische Nebel — kategorisch aus dem Lexikon streicht. Die Kunst lebt nun einmal angesichts des Todes. Sie bildet angesichts des Todes, und der Soziologe wird nichts anderes tun können, als ihr bis dahin zu folgen.

Zum Schluß möchte ich das eine sagen: Als das wesentliche methodische Ergebnis der gestrigen Referate erscheint mir die Tatsache, daß es möglich war, mit einem beziehungswissenschaftlichen Begriffsapparat auch Probleme von solcher menschlicher Bedeutung zu ergreifen. Hier zeigte sich, und erfreulichster Weise an einem Spezialproblem, daß es vielleicht nicht unmöglich ist, über den (in Wien scheinbar noch unüberbrückbaren) methodischen Dualismus hinwegzukommen, einfach indem man gewisse soziologische Tatsachen als Tatsachen anerkennt, ohne daß man mit ihnen schon eine bestimmte Theorie von der Gesellschaft annehmen muß. Und wenn die Beziehungslehre uns die Mittel geliefert hat, andere Tatsachen, die Tatsachen des Alltagslebens, klar und erfaßbar zu machen, dann tut sie dies auch wohl für diese Dinge. Daran wird sie sich bewähren müssen. Leop. v. Wiese hat bestimmt recht, und ich darf sagen, daß dies gerade den jungen Menschen sehr freut, wenn er die Grenzen des Fachs so genau hütet. Die Sicherung der Soziologie liegt gewiß in der Strenge, mit der sie ihre Grenzen wahrt; ihre Rechtfertigung aber wohl darin, daß sie innerhalb dieser fachlichen Grenzen das Gesellschaftsleben, ohne einen so wesentlichen Teil zu übergehen, in seiner vollen Größe darstellt und erforscht.

Prof. Honigsheim:

Der Kunstsoziologischen Arbeitsgemeinschaft ist die Aufgabe gestellt worden, nicht so sehr fertige Resultate vorzutragen, als vielmehr auf Fragen hinzuweisen, die uns wichtig erscheinen. Dementsprechend seien hier einige derartige Probleme herauspräpariert, ohne daß gleichzeitig der Anspruch erhoben werde, die Lösung zu bringen.

Da ist denn als erstes dies zu untersuchen: Der Prozeß, durch den überhaupt erst aus einem größeren Kollektivum eine kleinere Gruppe herauskristallisiert wird, die die Funktion der Künstler ausübt. Insbesondere wäre die Rolle zu betrachten, die hierbei Magie, Arbeitsteilung und sonstige konstitutive Komponenten spielen.

Die zweite Frage lautet dann aber: Um welche Vergesellschaftungsart handelt es sich bei der Gruppe von Künstlern, die sich auf solche Weise gebildet hat. Als Beispiele derartiger Forschungsobjekte seien aufgezählt: Einerseits die Form der vorbürgerlichen Gemeinschaft der »Fahrenden« und »Unehrlichen«, andererseits — um sofort eine Situation zu erwähnen, die von der soeben genannten recht verschieden ist — die Sprengung des Zusammenhalts durch die Entwicklung Einzelner zu Monopolbesitzern. Um einen derartigen Fall zu nennen, der vielleicht trivial erscheint, der aber die Situation charakterisiert: Es gibt Kulturen, in denen man einen Menschen, der einen solchen Kehlkopf hat, daß er das hohe C singen kann, als etwas ganz besonders zu bewertendes ansieht. Naturgemäß ist dann die Art seiner Bezogenheit zu den sonstigen Künstlern eine ganz andere als in den Zeiten, in denen eine derartige Schätzung eines solchen Monopolbesitzers noch nicht

besteht, oder aber, in denen die geschilderte Entwicklung durch eine entgegengesetzt geartete gehemmt worden ist. Hiermit aber berühren wir eine dritte Verbundenheitsart der sogenannten Künstler. Sie besteht hierin: Man ist in der Weise vergruppert, die gerade für die Vergesellschaftung der Nichtkünstler in der gleichen Zeit charakteristisch ist, nämlich in der Form des Zweckverbandes der Leute, die nicht zuletzt durch die gleiche Gelagertheit der ökonomischen Interessen zusammengehalten werden. So sehen wir in unsern Tagen: die Gewerkschaft der Klavierlehrer, den Balletverband, die Organisation der Gymnastiklehrer und zahlreiche ähnliche Gebilde. Das führt zu einer veränderten Art des Sichverhaltens dieser Künstler untereinander. Beispielsweise werden durch eine derartige Vergewerkschaftung Individuen ausgeschaltet, die einen solchen Typisierungsprozeß nicht mitmachen. Selbstverständlich wird hierdurch indirekt auch die Kunstproduktion weitgehendenmaßes berührt.

Das dritte Untersuchungsobjekt ist dann aber: die gesellschaftliche Struktur des Publikums. Wer kommt als solches in Betracht? Eine kleine Gruppe? Ist diese Gruppe in sich geschlossen und als solche deutlich erkennbar, oder handelt es sich um mehr oder minder zahlreiche Liebhaber, die zwar nicht in irgendeiner Weise organisiert sind, auf die aber der Künstler rechnet? Oder aber hat man es direkt mit zahlenmäßig umfassenden Abnehmerorganisationen zu tun? So entwickeln sich die Gewerkschaften zu Theaterbesucherorganisationen und bestimmen dadurch teilweise den Spielplan und damit indirekt überhaupt die Möglichkeit des Aufkommens bestimmter Kunstgattungen und Kunstrichtungen. Oder aber die Menschen schließen sich, weil heute fast niemand mehr ein einzelnes Haus errichten lassen kann, in Form von Siedlungsgenossenschaften zusammen. Letztere treten aber den Architekten gegenüber als Abnehmer auf, und so entsteht allmählich ein neuer Stil, der etwa durch das Wort »neue Sachlichkeit« charakterisiert ist. Das hat dann wiederum, im Zusammenwirken mit andern Faktoren, nicht zuletzt psychologischer Art, das allmähliche Absterben bestimmter Kunstgattungen, wie des Tafelbildes, im Gefolge, für das man in einem solchen neuen Siedlungshaus keine Verwendung hat.

Viertens ist die Beziehung zwischen Künstler und Publikum zu erforschen. Hier spielt die ganze Frage des sogenannten Esoteriertums der Künstler hinein, des positiv- bzw. negativ-Privilegiertseins. So wurden sie im Mittelalter als »Fahrende«, und zwar vielfach zu ihrem großen Schmerz verachtet, in der Neuzeit aber waren sie als »Bohème« zeitweilig sehr stolz darauf, von den übrigen Schichten abgelehnt zu werden. Beiden Erscheinungsformen gegenüber beginnt sich aber das Bild heute wiederum völlig zu verändern. Der rationalisierte Typ in der heutigen Künstlermassengruppe hat nämlich nun den Wunsch, direkt die gleiche Bewertung zu genießen, die innerhalb der nicht künstlerischen Welt besonders erstrebt wird. So weist heute ein zunehmender Teil der Künstler die Tendenz auf, einen Doktorgrad zu erwerben, einen Titel also, der in anderen Kreisen ein gewisses Ansehen schafft.

Das fünfte Problem ist dies: Wann und wie entstehen Zwischengebilde zwischen Künstler und Publikum? Hier handelt es sich beispielsweise um folgende Spezialfragen: Unter welchen Umständen kann überhaupt erst die Erschei-

nung des Kunsthändlers erwachsen? Inwiefern muß dazu vorher schon jene Situation eingetreten sein, die überhaupt erst die Existenz jenes Dritten ermöglicht, wie ihn Tönnies versteht, und wie er sich zwischen die beiden ursprünglichen Kontrahenten einschleibt. Parallel zu gehen hätte eine Untersuchung darüber: Unter welchen Verhältnissen ist die Möglichkeit für das Werden von Kritiker und Kunstwissenschaftler gegeben? Nach der Beantwortung beider Fragen kann dann an die Lösung eines weiteren Problems gegangen werden, nämlich dieses: Besteht ein Zusammenhang zwischen den Werdeprozessen beider Typen, des Händlers und des Kunstwissenschaftlers? Verdanken vielleicht beide der gleichen gesellschaftlichen Situation ihr Dasein, und sind sie vielleicht alle zwei aus diesem gleichen Grunde im Mittelalter und in der asiatischen Welt unmöglich?

Darüber hinaus wäre dann noch sechstens zu fragen: Welche Arten von Beziehungen bestehen zwischen diesen eben hier bloß skizzierten Zwischengebilden ihrerseits untereinander, so zwischen Kunstwissenschaft und Kritiker einerseits und Kunsthandel andererseits? Hiermit berühren wir aber Zusammenhänge, die für die Gegenwart von höchster Aktualität sind. Damit man sie aber in ihrer Wesenheit erkennen kann, muß erst die nötige Vorarbeit geleistet, das heißt eine ganze Fülle, wenn nicht überhaupt alle anderen Epochen und Kulturen, und zwar nicht zuletzt nach den hier herauspräparierten Gesichtspunkten untersucht worden sein.

Privatdozent Dr. Voegelin:

Meine Damen und Herren! In den gestrigen Referaten waren deutlich zwei grundsätzliche Annäherungswege an die Probleme einer Soziologie der Kunst zu bemerken. Den Referaten der Herren von Wiese und Breysig war es gemeinsam, daß ein engerer Begriff des Gesellschaftlichen gewählt und der Kunst gegenübergestellt wurde; die so einander gegenübergestellten sollten dann wieder zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der andere Weg der Annäherung wurde vorzüglich von Herrn Prof. Rothacker beschritten. Er wollte das Kunstwerk als geistige Realität, als Kunstwirklichkeit, wie der Terminus lautete, hinnehmen, und von hier aus fragen: Ein konkretes Kunstwerk liegt mir vor; wie kann ich an diesem Kunstwerk durch Sinndeutung seine gesellschaftliche Herkunft erkennen?

In die erste dieser beiden Richtungen gehören Probleme von der Art etwa der Beziehung eines Dramas zu den gesellschaftlichen Zuständen, von denen es handelt. Es wäre möglich, eine Typologie dieser Beziehungen zu entwickeln: z. B. festliche Überhöhung, kontemplative Spiegelung, kritische Durchleuchtung, revolutionisierende Tendenz. In allen diesen Typen wird Gesellschaftliches zum Inhalt von Kunst gemacht; aber jede dieser Typen hat eine andere Funktion im Gesamten des Sozialen. Die Punkte 6 und 7 von Herrn Prof. von Wiese scheinen mir im wesentlichen diesen Fragenkomplex zu treffen.

Von gänzlich anderer Art scheinen mir dagegen die Probleme der Lebensordnung, der Ordnungen der Träger des geistigen Lebens zu sein, die auch von Herrn Breysig und Herrn von Wiese abgehandelt wurden. Über ihre systematische Stellung nachher noch ein Wort.

Beim zweiten Annäherungsweg (dem Weg Rothackers) handelt es

sich darum, daß an einem vorliegenden Kunstwerk sinndeutend die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft erkannt wird; wobei jetzt Gesellschaft nicht in der engeren Bedeutung, in der sie den Kulturobjektivationen gegenübersteht, sondern in der weiteren, diese mitumfassenden Bedeutung verstanden werden soll. Eine Untersuchung dieser Art ist die Riegelsche Ornamentlehre, in der versucht wird, die gleichbleibenden Ornamentmotive von den ägyptischen Anfängen durch die griechische Kunst bis in die christliche und arabische hinein zu verfolgen. Hier wird gezeigt; wie an den Ausformungen der gleichen Motive die Zugehörigkeit zu den genannten großen Kulturkreisen sichtbar wird.

Zuordnungen dieser Art sind auch zu kleineren Gemeinschaften und Gruppen möglich, die von den großen Kulturkreisen umfaßt werden — zu religiösen, nationalen, engeren regionalen Gruppen, Schulen usw. bis hinunter zur einzelnen Persönlichkeit. Ein konkretes Kunstwerk mag seine bestimmte Stelle in der geistigen Entfaltung eines Kulturkreises und zugleich in der kleineren Gemeinschaften und der einer einzelnen Person haben. Aus der Verschachtelung der Sinn-einheiten ergeben sich nun eine Reihe von Problemen, die man zusammenfassend als die der Sozialität, der Gesellschaftlichkeit des Geistigen bezeichnen kann. Geistige Sinneinheiten werden nicht nur von einzelnen Personen erzeugt, sondern auch von Personenmehrheiten, die gleichzeitig und nacheinander den Sinn einer solchen Einheit im Laufe von Jahrhunderten oder Jahrtausenden entfalten. Es wäre zu untersuchen, wie sich aus geistigen Schöpfungen, die ja immer als persönliche geprägt sind, überhaupt überpersönliche Sinneinheiten zusammenfügen können: eine gründliche Theorie des Verstehens und des Mißverstehens im jeweiligen konkreten Objektivationstypus wäre die erste Voraussetzung für die Lösung dieser Frage. Die Theorie von der Formung und Umformung überpersönlicher Einheiten durch die Kette persönlicher Schöpfungen müßte dann weiter ergänzt werden durch eine Lehre von der Möglichkeit des Zugleichbestehens mehrerer überpersönlicher Sinneinheiten an einer konkreten persönlichen Schöpfung. Es eröffnet sich hier ein weites Gebiet geisteswissenschaftlicher Soziologie, das vorläufig theoretisch noch kaum berührt worden ist.

Im »massivsoziologischen« Unterbau einer solchen Lehre von der Gesellschaftlichkeit des Geistes in seiner Entfaltung hätten dann die obenerwähnten Probleme der Ordnungen der Träger des geistigen Lebens ihren systematischen Ort: hier wären die Probleme des Generationswechsels, der materiellen Lage der geistig tätigen Menschen, die literatur-, kunst- und wissenschaftspolitischen Fragen der Schulbildung usw. zu erörtern.

Ich will mit diesen Bemerkungen nur auf einen großen Problemkreis aufmerksam machen, der meines Erachtens unbedingt zu erörtern ist, wenn von Fragen der Soziologie der Kunst oder irgendeines anderen geistigen Objektivationstypus die Rede ist.

Dr. Kurt H. Busse, Hannover:

Meine Damen und Herren! Ich möchte nicht, wie der letzte Herr Vortragende, Prof. Rothacker, zu den kultur-soziologischen Entwicklungsreihen sprechen, so interessant mir gerade seine Ausführungen waren, sondern zeigen, wie das ausgezeichnete soziologische

Schema, das Herr v. Wiese in seinen Werken und hier in seinem Vortrag uns dargeboten hat, sich wirklich als sehr fruchtbar erweist, um zu einer spezifischen Soziologie der Kunst zu kommen; fruchtbar schon als heuristisches Prinzip. Ich möchte von seinem Satz ausgehen, daß die Soziologie versucht, die Kunst mitten hineinzustellen in den Zusammenhang der gesellschaftlichen Gliederung und der wirtschaftlichen Mächte, so daß man die Kunst selbst als eine soziale Macht erkennen kann, die ihrerseits — sei es trennend oder verbindend — die Gliederung der Menschengruppen mit gestaltet. Das scheint mir sehr richtig zu sein. Und zwar erweist sich die soziale Bedingtheit der Kunst nicht nur in den Gebieten der hohen Kunst, die hier vorzüglich behandelt wurden, sondern noch mehr in den primitiveren Kunstgattungen. In der anderen Abteilungssitzung spricht man gerade von der Volkskunst, dem von den oberen in die unteren Schichten »gesunkenen Kulturgut« (H. Naumann). Das wäre auch für v. Wieses These vielleicht ein Beleg. Indessen möchte ich meinerseits v. Wieses System einmal auf den Film anzuwenden suchen.

Wenn Sie mir da gestatten, ganz grob zu unterscheiden zwischen einem Kinobesitzer und einem Kinobesucher, so darf ich behaupten, daß die wirtschaftliche und gesellschaftliche Struktur dieser beiden sozialen Gruppen, sei es mittelbar oder unmittelbar, aber ausschließlich den gesamten ideologischen Gehalt aller Filme determiniert. Zwar nicht zu gleichem Anteil. Denn beide befinden sich in einer ungleichen Machtlage. Das vertrustete Filmkapital hat nämlich zugleich auch ein Monopol an den Kinos inne und kann so die Selbstorganisation der Filmbesucher verhindern. Im Gegensatz dazu ist das Schauspieltheater von den großen Besucherorganisationen wie der Freien Volksbühne usw. schon erobert worden, wie Herr Honigshiem mit Recht hervorhob.

Beim Kino fällt aber ein solcher politisch-pädagogischer Einfluß auf den Spielplan fort. Trotzdem ist eine psychologische Anpassung der Filmproduzenten an die Filmkonsumenten, gleichsam von oben nach unten, zu erkennen. Und diese Selbstanpassung an das unterbewußte Wunscheben der Besuchermassen erscheint mir fast noch interessanter als jener organisierte Einfluß in umgekehrter Richtung.

In dieser massenpsychologischen Feineinstellung zeigt das Kino eine interessante Verwandtschaft auch mit der Presse. Als Beispiel führe ich da die Berliner »Morgenpost« an, deren ganzer redaktioneller Gehalt sich auf den sog. kleinen Anzeigen aufbaut. Diese Zeitung braucht nicht so sehr auf industrielle Auftraggeber Rücksicht zu nehmen, wie die meisten anderen Inseratenplantagen, denn hier ist ausnahmsweise einmal der Fall gegeben, daß sich Inserenten und Abonnenten decken, deren beider Interessen sich sonst wirtschaftlich und politisch scharf entgegenstehen. Nicht zufällig ist so die Morgenpost bekanntlich die größte deutsche Zeitung geworden. Die literarische Einstellung dieser Zeitung zeigt nun viele Übereinstimmungen mit der des Kinos.

Die Ideologie des Films ist freilich die Resultante von zwei ungleichen Machtgruppen: der Filmproduzenten und Filmkonsumenten. Der Filmproduzent kann dabei aber nicht, wie dort, eine wirklich adäquate Befriedigung der Massenwünsche beabsichtigen. Um das kurz zu begründen, sei hier eine psycho-soziologische Auflösung der Filminhalte versucht.

1. Der Filmkonsument, der Kinobesucher ist hauptsächlich der erlösungsbedürftige, unterdrückte Masse-mensch. Er sucht im Spiegel des Films wie einst in den Religionen ein vorgetäushtes »besseres Jenseits« (das aber im Diesseits liegen muß), um dorthin flüchten zu können aus dem Elend seines Alltagslebens. Hier will er nicht nur seine soziale Misere eine Weile vergessen und sich davon ablenken, sondern er will ihre fiktive Überwindung genießen, wie sie der Film ihm bietet.

2. Der Filmproduzent lebt von den unerfüllten Lebenshoffnungen der geminderten Menschen, der lebens- und liebeshungrigen Mädchen, indem er ihre Aufstiegswünsche zugleich anstachelt und unbefriedigt läßt. Denn er kann sie höchstens mit einer Überfülle von Eindrücken überfüttern, »betrunken« machen. Ja, um an dem Erlösungsverlangen des Enttäuschten schmarotzen zu können, muß er es notwendig irreleiten durch eine Bindung an irreale Wunschwelten. So wirkt sich das, was als »Kitsch« verharmlost wurde, in Wahrheit als eine gefährliche Verführung aus besonders die Suggestierung falscher gesellschaftlicher Ideale.

3. Wie man den bisher immer nur ästhetisch oder ethisch gewerteten »Kitsch« richtiger als wunscherfüllende Literatur definieren muß, so ist auch der Film, insbesondere der Gesellschafts- und Abenteuerfilm, aber selbst noch die Filmgroteske psycho-soziologisch zu analysieren als ein Sehnsucht stillendes und zugleich weckendes Narkotikum oder Stimulans oder beides in eins — dem geminderten Masse-menschen Erlösung verheißend, aber nur Scheinerfüllung gewährend. Sein Mittel ist die vorgetäuschte Wirklichkeitstreue einer unwirklichen Wunschwelt der Realismus des Irrealen. In dieser Antinomie liegt der besondere Betrug des Bewegungsbildes.

4. Das Erlebnis der Ausweglosigkeit ist für den geminderten Menschen der modernen »Massengesellschaft« das beherrschende. Es erzeugt das Bedürfnis nach Scheinwelten. Daher will der entpersönlichte kleine Mann in abhängiger Stellung Wunder sehen, um nicht an die völlige Hoffnungslosigkeit seiner Lage glauben zu müssen. Denn ihre eherne Undurchbrechbarkeit hat er bereits so stark erlebt, daß eben nur noch ein wunderbares, plötzliches, überirdisches Ereignis ihn daraus befreien könnte. Gibt es nun also überhaupt Wunder, sind solche »Ausnahmen« irgendwo und irgendwann überhaupt möglich, so vermag er auch an seine eigene Erlösung wieder zu glauben, an die Aufhebbarkeit seines sozialen oder individuellen Schicksals. Diesen Wunsch- und Erfüllungsraum bietet ihm der Film, und zwar unbegrenzt freigiebig und: ohne eigenen Kampf, ja ohne irgendeine Anstrengung von ihm zu fordern.

Der Wildwestfilm

ist der primitivste dieser Versuche, die soziale Kausalität zu verleugnen. Denn was hier in unserer Welt nicht möglich ist, das kann doch vielleicht in Wild west möglich sein. Theoretisch ist dann ja nur eine Reise über den großen Teich, ein Wechsel des Schauplatzes nötig, damit auch er, der Masse-mensch — hier überall gehemmt und gehindert — seine Persönlichkeit und seine wahren Fähigkeiten voll und frei entfalten könne. Diese Durchbrechung der ehernen Kausalität in ein besseres Jenseits zu verlegen, dazu vermag sich der moderne Mensch nicht mehr zu bescheiden. Auch nicht auf einem

ganz anderen Sterne, nein, nur in einem fernen und doch zugleich nahen Lande soll sich die wunderbare Aufhebung der hemmenden Gesetze vollziehen. Und es macht im Grunde keinen Unterschied, ob alle diese illusionären Wunscherfüllungen in solch ein weniger bekanntes, aber doch reales Land, oder in eine ebenso unkontrollierbare Vergangenheit zurückverlegt werden, oder schließlich auch in einen idealisierten Zukunftsstaat. Ob also Wechsel von Ort oder Zeit — immer ist es die *Ausnahmesituation*, die erstrebt wird, in der dann eine irrealer Freiheitsfülle und Ungebundenheit des handelnden Einzelmenschen ganz nach »Wunsch« vorausgesetzt werden kann. Um so realistischer muß dieser Schauplatz aber in allen anderen Beziehungen geschildert werden. Und gerade das vermag ja der an Raum- und Zeitschranken kaum gebundene Film. Je größer der Realismus, um so glaubhafter der Betrug; je natürlicher die ganze Umwelt des Helden, desto mehr übernatürliche Kräfte kann man ihm selbst verleihen. Denn die erstrebte Illusion verlangt zwar ein besseres Jenseits, das aber dennoch im Diesseits liegen muß. Das Irreale soll ja real werden. Die Zauberformel heißt: also *Aufhebung der Kausalität*, aber ohne Verletzung derselben.

In diesem wunderreichen Milieu von Wildwest kann man die Helden am leichtesten wachsen lassen, die mit übernatürlichen, sozusagen göttlichen Fähigkeiten ausgestattet sind, d. h. allmächtig sind, wie Tom Mix, der alles niederboxt, und allwissend wie Old Shatterhand, der Meisterschütze, oder allgegenwärtig wie Sherlock Holmes und seine Kollegin »Fräulein Doktor, die Meisterspionin«. Es ist immer der gleiche Trick. Der Held ist also gleichsam Gottersatz. (Oder Gott ist wiederum Heldenersatz.) Beides sind Komplementärbildungen, sind ein vollkommeneres Gegen-Ich des Menschen, das ihm den Willen zur Selbstvervollkommnung abnimmt, weil er selbst die Verantwortung abschieben will.

Auch dieser Heldentypus des Films ist nur eine Konstruktion, die wieder jene erwünschte Mischung von realen und irrationalen Komponenten in einem unmerklichen Betrüge erlaubt. Denn wenn man den arglosen Zuschauer glauben machen kann, daß nur sein eigenes individuelles Versagen, seine mangelnde Körperkraft schuld an seiner Lage sei, oder daß er sich nur die falsche Erdhälfte für sein Leben ausgesucht habe, so braucht er nicht mehr an die schicksalhafte Unabänderlichkeit, ja überhaupt nicht an die soziale Bedingtheit seiner eigenen Lage zu glauben. Er erlebt dann, indem er sich mit seinem »Helden« identifiziert, in ihm selbst die individuelle Durchbruchsmöglichkeit seiner eigenen sozialen Schranken, d. h. die erstrebte Aufhebung der Kausalität, und zwar hier ohne alle unbequemen Voraussetzungen, nämlich ohne den ganzen sozialen Umweg, den ihm z. B. der Sozialismus zumutet, wenn er ihm Selbsterlösung erst durch Weiterlösung verheißt und diese von der eigenen Tat der Selbsthilfe abhängig macht.

Wurde zunächst durch jene Zeitfälschung oder Ortsverschiebung die heimliche Fiktion genährt, als ob die so konstruierte Ausnahmesituation sich auch in die gewohnte Alltagswirklichkeit übertragen, sich also verallgemeinern und verewigen lasse, so wird im Helden ein Ersatz und Vorbild geschaffen, in dem auch der gewöhnliche Sterbliche einen Überausgleich der

eigenen Unfreiheit findet, indem er sich hier eine unbegrenzte Allfreiheit erträumt und dadurch von den drückenden gesellschaftlichen, ja vielleicht sogar von den Naturgesetzen unabhängig zu werden wähnt.

Der sentimentale Liebesfilm

stellt dem Kino die erfolgreichste aller Filmgattungen. In dem gleichen Jahr, als der Film »Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren« best seller war, stand der »Potemkin« erst an 7. Stelle. Der Liebesfilm, gleichviel ob lyrisch oder dramatisch, lebt von der Ehenot in der heutigen Gesellschaft, durch die bekanntlich die größere Hälfte der Menschen von dem legalen Liebesglück ausgesperrt bleiben. Der Film nun enthüllt keineswegs die grundsätzliche Tragik dieser Situation.

Vielmehr, wenn nicht ein happy end bevorzugt wird, so tröstet er mit jenen wehmütigen Verzichtsstimmungen, die eine wirkliche Tragik geschickt umgehen. Meist wird aber Tugend und Geduld mit Erlösung belohnt.

So wird die tiefste Not des Lebens frech bewuchert: Den bedürftigen Frauen werden ebenso unbedürftige und unerreichbar schöne Männer vorgeführt, den jungen Männern aber sweet girls angeboten. Diese Wunschmädchen kann man ja auf der Flimmerwand unbeschränkt sich prostituieren lassen. Gleichviel ob sie nur unschuldig kokettieren oder unwirkliche Dämonien verheißen und eine erlogene Freiheit vortauschen, sollen sie, sich anbietend und sich zugleich versagend, Besitzwünsche wecken. Dabei werden alle diese Lockungen gebührend pharisäisch als verbotene Früchte gekennzeichnet, die man also nur im Film genießen kann — nicht im Leben selbst.

Die Verwechslung von Person und Rolle des Darstellers wird hierbei auch gelegentlich bewußt gefördert.

Diese freien Frauen können im dunklen Kino dann zugleich auch von den enttäuschten Ehegattinnen beneidet werden.

Denn noch unfreier als der vergesellschaftete Mann fühlt sich die familial gebundene Frau. Und das Dienstmädchen vollends ist arbeitsausgenutzt und unfrei zugleich. Gegenüber der freien Angestellten können beide auch seltener ins Kino gehen und haben ein um so stärkeres Bedürfnis nach phantastischen Ersatzwelten. Sie bevorzugen die kleinen Schundromane, die man auch im stillen Kämmerlein verschlingen kann und ja auch durch die »Kolportage« ins Haus gebracht erhält. Die ehelos famelierten Frauen sind die Konsumenten der 22 Millionen Exemplare, in denen die Romane der Courts-Mahler verbreitet sind. In dieser Art Wunschliteratur nun muß die Erlösung möglichst eine individuelle Befreiung und eine soziale Hebung zugleich bringen, weshalb hier edle Grafen, die arme Waisen heiraten, eine so große Rolle spielen.

Der Gesellschaftsfilm.

Was also der Gebildete als Kitsch verharmlost, von dem er selbst unberührbar bleibe, ist in Wahrheit eine höchst gefährliche Verführung für den Massemensch. Da sind zunächst die sog. Gesellschaftsdramen, die den Arbeiter mit Staunen und mit Scheu vor einer Welt erfüllen sollen, die nur aus vorgegaukelten Herrlichkeiten und »ausgestopften« Menschen besteht, die gelangweilt haupt-

sächlich Zigaretten rauchen, nachlässig in Sesseln liegen und auch sonst zu fein sind, zu Fuß zu gehen. Diese Salonlöwen vereinigen wieder jene Mischung von realistischem Auftreten (Bewegtheit, Raumwelt + Zeitfolge — gerade im Film realistischer als im Roman) und von erlogenen irrationalen Tugenden und Fähigkeiten. Der Gesellschaftsfilm will so einerseits die irrealen Fiktion ungehemmter sozialer Aufstiegsmöglichkeiten erzeugen, indem er alle sozialen Hindernisse und Widerstände der Welt einfach wegleugnet, und will dadurch den kleinen Mann, der mit jener Scheinwelt fingierter Liebes- und Ehrenhändel eigentlich nichts gemein hat, verführen, diese Kulissenherrlichkeiten für wahr und, was noch schlimmer ist, auch für besser zu halten, so daß er sich an ihnen als Wertmaßstäben orientiert.

Und wenn es gelingt, ihm unmerklich diese falschen Ideale zu suggerieren, so daß er sie zwar für unerreichbar, aber doch zugleich für erstrebenswert hält, so ist schon genügend Selbstverachtung in ihn eingepflanzt, um die schwachen Einflüsse politischer Erziehung und das bißchen Selbstbewußtsein zu paralysieren. Denn er hat andererseits immer das Gefühl, sich niemals unter diesen höheren Menschen bewegen zu können. Er wagt es dann doch nicht, zu hoffen, wirklich in diese Welt versetzt zu werden. Und die Folge ist, daß er nun, gespalten zwischen Wünschen und Verwünschten, zum Bewußtsein seiner ganzen Hilflosigkeit und Ohnmacht gelangt, daß geradezu systematisch ein soziales Minderwertigkeitsgefühl in ihm genährt wird. Denn es muß ihm ja völlig aussichtslos erscheinen, gegen die große Welt und diese selbstbewußten Herrenmenschen mit ihrem nachlässigen, sicheren Auftreten eine »proletarische« Gesellschaft oder gar eine grundsätzlich neue Wertewelt aufzurichten zu wollen.

Er muß also zum Tiefstapler werden, sozusagen, oder aber zum Hochstapler. D.h., wenn er wirklich Ernst damit machen wollte, es den Beneideten gleichzutun und individuell seine gesellschaftliche Lage zu sprengen, um in die höheren Klassen aufzusteigen, so würde ihn das zwangsläufig zu unlösbaren Widersprüchen, und also schließlich auf den kriminellen Weg führen. So ist das Kino in der Lage, den Menschen zu entwurzeln, ihn einerseits zu entmutigen oder ihn, wenn überhaupt, nur zu illegalen Forderungen zu ermutigen (in beiden Fällen also ihn vom richtigen Selbstbefreiungswege abzulenken). Vor allem spekuliert es aber auf das erstere, auf die Erweckung einer gewissen, aber eben nicht zu starken Unzufriedenheit. Es will seine Begehrlichkeit aber nur so weit wecken, daß er — nächsten Freitag wiederkommt; und nicht das wirkliche Leben, sondern nur das Kino soll für ihn Mittler dieser lustvollen Möglichkeit bleiben, die ihm nirgendwo sonst sein Proletendasein erlaubt: nämlich einmal durch Schlüsselloch in die andere, »höhere« Welt gucken zu dürfen. Im übrigen: Zutritt verboten! Denn man zeigt sie ihm nur so und nur soweit, daß er es weder wagen kann, sie erobern, noch aber auch sie vernichten zu wollen. Nichts von beiden. Immerhin genügt das Gift, um ihn gründlich zu verwirren und ihn davon abzulenken, sich auf seine eigene Welt zu besinnen; und um elf Uhr wird er dann, seelisch und körperlich überfüttert, ja überdrüssig, wieder in sein Alltagseindulgen entlassen — bis zum nächsten Freitag.

Hinzu kommt eine weitere Verfälschung des Weltbildes durch die tendenziöse Vereinfachung der Ethik. Denn wenn immer nur die Tugend siegt, Täter bestraft, Unschuldige aber befreit werden, so wird damit eine grundsätzliche Gerechtigkeit der gegebenen Gesellschaft unterstellt. Daraus kann der naive Mensch, dessen Gefühle, gleichviel ob Liebe oder Haß, durch diese Primitivisierung in eindeutiger Weise gebunden und kanalisiert werden, immer nur zwei Folgerungen ziehen: entweder gibt es eine unaufhebbare, ewige Schicksalstragik, der also alle gleichermaßen und so auch er unterworfen sind; oder aber Unglück ist sein persönliches Pech. Dem entspricht auf der anderen Seite auch die Fiktion der hemmungslosen individuellen Aufstiegsmöglichkeiten.

D. h. also: Gesellschaftliche Ursachen und Wirkungen werden im Film entweder ganz verleugnet oder verschleiert, und, wenn überhaupt, werden falsche soziale Lösungen angeboten. So verkündet der Film geradezu eine soziale Metaphysik, statt der sozialen Kausalität. Diese Vernebelung der Beschauermassen durch tendenziöse Vereinfachung, ja Umkehrung der wirklichen Verhältnisse ist nun aber eine planmäßige. Denn der Film will ja von der Ausbeutung der sozialen Unzufriedenheit durch ihre Bindung an irreale Wunschwelten leben. Die Zwangsläufigkeit dieser Anpassung aller Filmideologie an massive materielle Interessen ist sehr schwer zu durchbrechen, ja selbst nur zu durchschauen. Denn schon sie zu leugnen, wird belohnt.

Der Film als Aufklärer.

Dennoch ist das Kino ungewollt der größte Aufklärer wider Willen, ja ein echter Bildungsmittler, selbst obgleich es den eigentlichen Lehrfilm verschmährt. Denn es entzaubert zugleich jene »höhere« Welt, deren übertreibende Schilderung den sozial Tiefestehenden statt ihn versöhnen zu wollen, vielmehr gerade verblüffen und begehrllich machen sollte — begehrllich nun zwar nicht aufs Leben, sondern nur auf den nächsten Film. Trotz seiner gegenteiligen Grundtendenz vollzieht das heutige Kino so mit zwangsläufiger Dialektik ein Stückchen Demokratisierung der Gesellschaft, deren Gegensätze es braucht und daher erhalten muß, um davon leben zu können. Aber es hilft selbst so dabei mit, seine eigene Voraussetzung zu zerstören.

Hofrat Dr. Bunzel, Wien:

Die Einbegleitung einer Reihe von Beiträgen zur Soziologie der Kunst, die in den »Zeitfragen aus dem Gebiete der Soziologie« erscheinen, beginnt F e r d i n a n d T ö n n i e s mit dem Geständnis: »Ich bin kein Freund von Soziologien mit dem Genitiv. Die Gefahr ist zu groß, daß die Soziologie hier ein bloßes Ornament wird.« Dort würde solchen Gefahren gewiß wirksam begegnet, wenn — den Leitsätzen L. v. Wieses folgend — unter Soziologie der Kunst nicht nur eine Betrachtungsweise innerhalb der einzelnen Wissenschaften verstanden wird, in der das soziale Milieu des Künstlers oder Kunstwerks Berücksichtigung findet, sondern wenn Optik und Methode der allgemeinen Soziologie auf dem besonderen Gebiete der Kunst angewendet werden.

Dabei soll aber die Kunst insoweit Gegenstand soziologischer Untersuchung sein, als sie »zwischenmenschliche Beziehungen« herstellt. Ein Beispiel mag dies klar machen. Im Kriege kam ein junger, ausgezeichnet

neter Wiener Pianist in ein kleines, ostgalizisches Örtchen und fand dort zu seinem Erstaunen in seinem Quartier ein ganz anständiges Klavier und ein herziges Haustöchterchen. Als er sich nun abends ans Klavier setzte und — der Landschaft entsprechend, vermutlich Chopin — spielte, fiel ihm das Töchterchen hingerissen um den Hals und lispelte: »Wunderschönn, whie im Khino.« Hier hatte also die Kunst eine zwischenmenschliche Beziehung hergestellt, die nun die Soziologie der Kunst mit ihrer Optik und Methode zu betrachten hätte.

Noch weiter geht B r e y s i g. Er meint, die Gesellschaftslehre habe (mit einer Einschränkung, von der noch zu sprechen sein wird), nicht nur von dem Verhalten des Menschen zu seiner menschlichen, sondern auch von seinem Verhalten zu seiner außermenschlichen Umwelt zu handeln, weil sein Verhalten von Grund aus durch gesellschaftliche Antriebe bestimmt sei. Das trifft auch zu. Der Jurist lernt schon im ersten Kolleg des ersten Semesters, daß der Mensch ein »animal sociale« sei, und so ist sein Tun und Lassen immer und auf allen Gebieten von seiner Einstellung zur Gesellschaft beeinflußt. Auf das Gebiet der Soziologie zur Kunst angewendet, bedeutet das aber, daß jede Betrachtung eines Kunstwerkes nun zu einem Objekt soziologischer Erwägungen wird. Wenn ein Kunstbegeisterter in dem kleinen Zimmer der Dresdner Galerie einsam vor Raphaels Sixtina sitzt, ist das eine Tatsache, die mit der Optik und Methode der Soziologie zu untersuchen wäre, denn auch in der Seele dieses Kunstbegeisterten klingt eine soziale Saite mit.

Man wird zugeben müssen, daß es bedenklich ist, den Aufgabenkreis der Soziologie so weit zu ziehen. Minister G r i m m e hat zwar in seiner Eröffnungsansprache die Soziologie als eine solch junge Wissenschaft gerühmt, daß sie — schon ihrem bloßen Alter nach — eine immer wieder frisch beginnende Kolumbusfahrt nach unentdecktem Neuland wagen müsse, und abends hat dann — beim Bier — auch Franz Eulenburg die Ansiedlung der Soziologie in einem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten als eine glückverheißende Tat gepriesen. Allein, es besteht doch die Gefahr, daß einer jungen Wissenschaft die Orientierung in diesem weiten Gebiete nicht immer leicht fällt, und daß die Forschungsfahrten, die sie hier unternimmt, gelegentlich jene Sach- und Ortskenntnis vermissen lassen, die man von ihr erwarten darf. Gerade auf dem Gebiete der Kunst — über die jeder mitreden zu dürfen glaubt, der einmal in seiner Jugend ein paar Czerny-Etüden auf das Klavier gehämmert hat — ist diese Gefahr besonders groß. Waren doch auch heute in diesem Kreise — wie man in dem höflichen Wien sagen würde: fesche — Äußerungen über Kunstsoziologie zu hören, die (nach einer streng kritischen, aber im ganzen immerhin recht wohlwollenden Würdigung der Persönlichkeit M a x W e b e r s) Betrachtungen über den Unterschied zwischen Dichter und Schriftsteller enthielten, denen man vielleicht die tiefen Worte des Dichters Hugo v. Hofmannsthal entgegenhalten darf: »Ich weiß keinen Zeilenschreiber, den elendesten seines Metiers, auf dessen Produkt nicht — so unwürdig er dieses Lichtes sein mag, — für ein völlig unverwöhntes Auge, für eine in der Trockenheit des harten Lebens erstickende Phantasie etwas vom Glanze der Dichterschaft fiele.«

Die Forschung strebt denn auch dahin, der Gefahr unfruchtbaren Dilettierens auf dem Gebiete der Soziologie der Kunst zu begegnen. So meint R o t h a c k e r, daß die Auffindung der Beziehungen von

Gesellschaft und Stil nur am Material der Kunst selbst und daher nur in engster Arbeitsgemeinschaft mit den Kunstwissenschaften gelingen könne, und so will auch Breysig die Zuständigkeit der Gesellschaftslehre immer nur auf die deutende Verwertung, nicht aber auf die Erforschung der Tatbestände erstreckt wissen, die der Kunstgeschichte und der Kunstlehre überlassen bleiben müßten. Auch hätte sich die Gesellschaftslehre auf die Ausdeutung jener Gehalte und Absichten des menschlichen Tuns zu beschränken, die auf bindende Wirkungen abzielen.

Da aber ergeben sich zwei Fragen: Sind die Tatbestände schon so weit erforscht, daß sie sichere wissenschaftliche Deutungen ermöglichen, und vermag die Kunst überhaupt über den Augenblick hinaus bindende Wirkungen zu erzielen? Rothacker meint ja, daß die ältere und namentlich die neuere geistesgeschichtliche Literatur eine Fülle von Material enthalte, die auf eine energische soziologische Bearbeitung warte. Allein die Beispiele, die er heute anführte, bezogen sich (wie schon bemerkt wurde) nur zu einem ganz geringen Teil auf kunstgeschichtliche Tatsachen, und jedenfalls mangelt es auf allen Gebieten der Kunst noch an zusammenfassenden Darstellungen, die soziologischen Gedankengängen auch nur einigermaßen Raum geben und die daher zur Grundlage wissenschaftlicher — also der Gesetzmäßigkeit des Geschehens nachspürender — soziologischer Untersuchungen gemacht werden können.

Zudem wird, wer das Wesen der Kunst erfaßt, oder auch nur erfühlt hat, nicht leicht an bleibende menschenverknüpfende Wirkungen der Kunst glauben. Das gilt vom schaffenden Künstler, wie von den künstlerische Erlebnisse Genießenden in gleicher Weise. So hat Hebbel einmal die erschütternden Worte in sein Tagebuch geschrieben: »Poesie ist ein Blutsturz. Der Dichter wird sein Blut los, und es zerrinnt im Sand der Welt.« Und wer etwa an die menscheneinigende Macht der gewaltigen Symphonien Beethovens glaubt, der braucht nur nach einer Aufführung in der Garderobe den Kampf aller gegen alle um Mäntel und Hüte zu beobachten. Kunst erzeugt einen Rausch — einen Verwandlungsausgang, wie er einmal genannt wurde, der uns in eine bessere Welt entrückt. Allein wenn er verflogen ist, kommt die rauhe Wirklichkeit wieder zu ihrem Recht, und der Kampf der sozialen Gruppen ergreift den eben noch Entrückten aufs Neue.

Nicht nur über die Grenzen der Soziologie, auch über das Wesen der Kunst muß daher Klarheit herrschen, ehe wissenschaftlich-exakte soziologische Forschungen auf dem Gebiete der Kunst möglich sind. Zusammenhänge zwischen ihrer und der sozialen Entwicklung bestehen ja gewiß, aber sie müssen erst aufgedeckt werden, ehe sie eingehend nach ihrer Gesetzmäßigkeit erforscht werden können. Schon vor fast einem Menschenalter hat K i n d e r m a n n in einer kleinen Schrift über »Volkswirtschaft und Kunst« die mannigfachen Beziehungen dargestellt, die zwischen der wirtschaftlichen Entwicklung der Entfaltung der Kunst bestehen. Niemandem aber ist es befallen, damit die Grundlage für eine Volkswirtschaftslehre der Kunst legen zu wollen, und wenn wir heute gehört haben, daß die Absicht besteht, die sozialen Faktoren in der Geschichte der Mathematik zu erforschen, so wird doch niemandem in den Sinn kommen, daß diese ersten Untersuchungen nicht von Kennern der Geschichte der Mathematik, sondern von Soziologen vorzunehmen seien.

So werden auch zunächst Kunstwissenschaftler und Künstler zu erforschen haben, wie die Kunst aus der Gemeinschaft entstand, wie sie sich mit der Gemeinschaft und in der Gemeinschaft entwickelte und wie sie auf die Entwicklung der Gemeinschaft zurückwirkt. Denn das Objekt dieser Untersuchungen ist immer das Schaffen des einzelnen Künstlers, das Kunstwerk und das Ganze der Kunst. Erst wenn so die Kunstwissenschaft die Bausteine herbeigeschafft hat, werden daher Soziologen beginnen können, das Gebäude einer Soziologie der Kunst zu errichten.

Prof. S t e p u n :

Die Zeit ist sehr vorgeschritten, ich will mich ganz kurz fassen und alles weniger wesentliche zurückstellen. Vor allen Dingen ist mir eins wichtig. Gestern hat Herr v. Wiese mir den Vorwurf gemacht, ich predigte Soziologie im Sinne einer »Diktatur der Subjektivität«. Ich kann das nicht auf mir sitzen lassen; auf mir übrigens schon, nicht aber auf meiner Auffassung vom Wesen der Soziologie. Ich bin wirklich nicht berufen und nicht gewillt diktatorisch zu verfahren und habe mit dem Worte nur diejenige Haltung verteidigt, die meiner Ansicht nach Herr v. Wiese selber übt. Ich habe also Herrn v. Wiese verteidigt.

Ich bitte an den Zusammenhang zu denken, in welchem ich gesprochen habe. Ich wandte mich gegen den erkenntnistheoretischen Liberalismus des Kollegen Stoltenberg, der seinen Soziologiebegriff als Empfangsraum für alle möglichen Soziologien aufgebaut hatte. Wir haben meiner Ansicht nach heute nicht alle in der Geschichte aufgetretenen Formen der Soziologie methodisch zu beherbergen, sondern eine ganz bestimmte Soziologie zu bauen und zu verteidigen. Herr v. Wiese ist sicher einer von denen, die dieses Ziel verfolgen. Herr v. Wiese verteidigt die Beziehungslehre als die eigentliche Soziologie. So sehr ich methodisch und inhaltlich mit der Beziehungslehre nicht einverstanden bin, so sehr bin ich mit der taktischen Haltung des Herrn v. Wiese einverstanden. Man muß heute eine ganz bestimmte Soziologie gegen das vage und ungefähre Soziologisieren in allen Wissenschaften verteidigen.

Was die formale Soziologie anbetrifft, so bin ich, wenn ich das noch kurz andeuten darf, der Meinung, daß sie selbst bei Simmel nur darum gelungen ist, weil Simmel ein paar Augen hatte, die nichts von einem Standpunkt wissen wollten. Seine Augen sind ihm mit seinen Standpunkten gleichsam durchgegangen. Und das ist der eigentliche Grund, warum Simmel in seinen Einzelanalysen sehr viel mehr geleistet hat, als er es in dem einleitenden Aufsatz seiner Soziologie verspricht.

Und nun vom Begriff der Diktatur zum Begriff der Subjektivität. Mein Ausgangspunkt war gestern der, daß die Soziologie eine Wissenschaft ist, die immer von der Gegenwart ausgeht und sich letzten Endes auch nur mit der Gegenwart befaßt; sie tut dies auch dann, wenn sie sich mit der Vergangenheit beschäftigt. Weil der Soziologe auch in der Vergangenheit Gegenwart sucht, darum muß er andererseits jede Erscheinung der Vergangenheit vom Standort ihrer letzten Formung in der Gegenwart betrachten. Dieses letzte Gesicht einer historischen Entwicklung ist für den Soziologen äußerst wesentlich. Der Soziologe darf meines Erachtens das Wesen des revolutionären Marxismus nicht studieren ohne von dem letzten Gesicht dieser Lehre,

von dem Bolschewismus, auszugehen. Ebenso darf er nicht an das Problem des Nationalismus gehen, wenn er nichts vom Faschismus und dem Nationalsozialismus weiß. Das letzte Gesicht einer historischen Erscheinung ist meines Erachtens eine konstitutive Kategorie für die soziologische Forschung. Man kann das alles als Subjektivismus bezeichnen, doch greift man damit die gesamte Forschungsart der Soziologie an. Ich kann weiter die Dinge nicht verfolgen und möchte lieber einige Worte zum Problem der Kunstsoziologie sagen. Ich würde scharf unterscheiden: Kunstwissenschaft, die sich meiner Ansicht nach unter Ignorierung der Entstehungsweise von Kunstwerken mit ihrer Formwelt und den von diesen Formen innegehabten Gehalten zu beschäftigen hat. Zweitens: Kunstgeschichte, die es im strengen Sinne des Wortes eigentlich nicht gibt, denn das sakrale Ineinander von Form und Inhalt im Kunstwerk hebt dieses aus der Zeit hinaus und in die Ewigkeit hinauf. Man kann aber, und das ist die einzig mögliche Art Kunstgeschichte zu treiben, das Kunstwerk in Form und Inhalt zerlegen und dann ein dreifaches geben: a) eine Geschichte der Kunstformen; b) eine Geschichte der Kunstinhalte; c) eine Geschichte des sich verändernden Verhältnisses und der Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form in der Kunst. Etwas ganz anderes ist meiner Auffassung nach Kunstsoziologie. Sie erforscht nicht die Kunstwerke und auch nicht die Geschichte ihres Entstehens und Vergehens, sondern die verschiedensten Lebensformen und Geisteshaltungen von Epochen, Völkern, Ständen und Klassen soweit sich diese Formen und Haltungen in der Kunst spiegeln. Kunstsoziologie entsteht somit dort, wo ich die für bestimmte Epochen und Lebenslagen wesentlichen Zustandswerte an der Hand der Gegenstandswerte der Kulturgestalten studiere.

In aller Eile ein paar Beispiele. Mich interessiert der Geist der Gegenwart. Ich lenke meinen Blick beispielsweise auf das Kino und entdecke die für unsere Zeit überaus charakteristische Tatsache, daß sehr viele Menschen das Kino mit dem Theater verwechseln, Kino als eine Art Theater nicht nur ansehen, sondern auch erleben und nicht bemerken, daß das Kino mit dem Theater so gut wie nichts gemeinsames hat. Das Theater, welches den Mythos und dem religiösen Kult entstammt, bedeutet eine sehr tiefe Beziehung von Mensch zu Mensch, von einem Menschenkollektiv zum andern, vom Bühnenraum zum Zuschauerraum. Als Mitglied einer Zuschauergemeinde beeinflusse ich das Schauspielerkollektiv. Jeder Schauspieler ist von mir abhängig. Ich steigere sein Spiel durch mein gespanntes Erwarten; ich mache ihn schlaff durch meine Passivität und Zerstretheit. Der Schauspieler spielt mir entgegen; ich bewege mich in meiner Erwartung ihm entgegen. Es kommt zu einem sehr komplizierten Ich-Du-Wir-Verhältnis, zu einer Art religiöser Vergemeinschaftung. Alles das ist im Kino ausgeschlossen. Der Filmschauspieler spielt vor einem Ding, vor einem photographischen Apparat. Der Filmbesucher sitzt vor einem andren Bild, vor einer Photographie. Und diese ganz andere Art des Films hält man für eine Abart des Theaters. Es ist äußerst charakteristisch für unsere moderne Zeit, daß wir nicht bemerken, wenn sich zwischen uns Menschen ein Ding trennend stellt, daß wir zwei sich nirgends überschneidende Beziehungen von Mensch zu Ding für eine künstlerisch relevante zwischenmenschliche Beziehung halten. Ein zweites Schlaglicht wirft auf unsere Zeit das moderne expressionistische und teilweise neu-sachliche Porträt, ich meine, kurz gesagt, ein Porträt, von dem ein

nicht unbedeutender Maler von Vorgestern sich nicht ohne Witz dahin äußerte, es sei die raffinierteste Art, einen Menschen hinzurichten. Und in der Tat, was heißt es, wenn eine junge elegante und schöne Frau ein modernes Porträt, das sie furchtbar entstellt, tief, wesentlich und innerlich auch ähnlich findet. Ich fragte einmal eine solche hochmoderne Frau, ob sie es wagen würde, falls sie arm und unverheiratet wäre, das wesentliche Bild in ihrem Salon auf eine Heiratsannonce hin dem Bewerber einzuschicken. Sie sagte mit sicherem Instinkt, daß sie das nie tun würde, weil man auf ihr geliebtes Bild hin sie unmöglich lieben könnte. Ich behaupte, daß hier in aller Kürze ein soziologisch sehr wesentliches Problem angeschnitten ist: eine Kunst, die die Frau, die Geliebte und die Mutter so zeigt, daß diese Frau auf dieses Zeichen hin nicht geliebt werden kann, weist auf eine sehr tiefe Wunde unseres Lebens hin. Es wäre die Aufgabe der Kunstsoziologie, der sich hier ergebenden Problematik auf den Grund zu gehen, wobei sich vor allem zwei Begriffe in den Vordergrund stellen würden. Der Begriff des individualistischen Virtuositums, welches metaphysisch und psychologisch nie geistig nahrhafte Kunst gibt, und der Gegenbegriff des Kitsch, der einen sehr bösen Ersatz für die geistige Nahrhaftigkeit wirklich großer Kunst bedeutet.

Zu dem Problem von Kino und moderner Porträtkunst würde sich dann eventuell das Problem von Drama und Tragödie gesellen. Es wäre zu zeigen, wie allmählich die Tragödie zum Drama und das Drama zur dramatisierten Novelle herabsinkt, wie in all dem ein Schwund der Lebenssubstanz sich ankündigt und im Zusammenhang damit die Virtuosität der lebensarmen Erlebnistechnik wächst. Es wären hier Begriffe wie Erlebnis und Stimmung zu analysieren und vieles andere mehr.

Ich darf die Beispiele nicht häufen. Ich glaube, den methodischen Standpunkt geklärt zu haben, und das war es vor allem, worauf es mir ankam.

Schlußwort von Prof. Breysig:

Meine Damen, meine Herren! Ich möchte gegen ein Wort, das der erste Referent gestern ausgesprochen hat, ein Bedenken geltend machen. Herr Rothacker hat sich nämlich kritisch darüber ausgesprochen, Realismus als eine Kategorie etwa in den langen Reihen der Geschichte, also hier der Kunstgeschichte, zu benutzen. Er hat als dasjenige, was dem entgegenwirkt, den begrifflich sehr fein geformten Ausdruck Medium benutzt und hat diese Kategorie des Mediums gegen eine Auffassung geltend gemacht, die Nähe oder Ferne des Künstlers zur Wirklichkeit zum Maßstab ihrer Ordnungen macht. Er versteht darunter das historische Diapason, das psychologische Fluidum jedes Volkstums und jedes Zeitalters, von dem er also behauptet, daß es so außerordentlich viel mächtiger sei, daß es nicht angehe, dagegen eine Kategorie wie den Realismus als solchen anzuwenden. Hiergegen möchte ich das Folgende einwenden:

Mir würde geradezu die geistige Basis für alle Anwendungen der Soziologie, die ich seit 30 Jahren der Geschichte gegenüber vertreten habe, entzogen, wenn diese Setzung richtig wäre, und deswegen muß ich gegen sie Einspruch erheben. Ich meine nämlich, es handelt sich hier um einen Vergleich, um eine Relation, um eine Entscheidung

darüber, was ist das wichtigere Forschungsmittel? Es ist selbstverständlich: Das, was Herr Rothacker Medium nennt, kann außerordentlich modifizierend auf das einwirken, was man etwa Realismus und Idealismus oder Formenkunst und Wirklichkeitskunst, wie ich lieber sagen möchte, in der Kunstgeschichte nennen kann. Aber es kommt hier darauf an, was das Stärkere, was das Wichtigere ist. Die Beziehung des Menschen zur Außenwelt, also des schauenden und dann bildenden Ichs ist, wie ich finde, eine Angelegenheit von so universaler und überragender Wichtigkeit, daß sie den unbedingten Vorzug vor allen Modifikationen verdient, die selbstverständlich die Geschichte selbst und ihr nachfolgend der Historiker an dem Stoff vornehmen. Ich bin durchaus der Überzeugung, wenn nur mit dem nötigen Fingerspitzengefühl diese beiden Faktoren, Medium und das sozialpsychologische Element des Verhaltens des schauenden Ich zur geschauten Welt, miteinander in das nötige Gleichgewicht gebracht werden, dann ist doch durchaus die sozialpsychologische Schematisierung im Vorteil, die vom Ich, in diesem Fall von seiner Nähe oder Ferne zur Wirklichkeit, ausgeht um deswillen, weil es die allgemeinere Angelegenheit, weil es das allgemein Menschliche ist.

Aber ich möchte mich auch weiter dagegen verwahren, als ob sich diese Sehweisen irgendwie ins Ungewisse, Blasse, Schwimmende zu verlieren brauchten. Ich bin im Gegenteil davon durchdrungen, daß gegenüber einem Bilde, gleichviel von welcher Epoche, bis in das Letzte hinein nachgewiesen werden kann, welches die gesellschafts-seelische Grundhaltung des Schöpfers des Bildes gegenüber der Wirklichkeit der Welt ist. Wie ein Profil wiedergegeben wird oder wieviel vom Rhythmus oder von der Zielstrebigkeit einer Bewegung aufgenommen ist und an tausend anderen Dingen, bis in das Letzte und Feinste der Formgebung hinein, läßt sich das Verhältnis des schöpferischen Ichs gegenüber der nachgeschaffenen Wirklichkeit nachweisen. Ich glaube, es läßt sich — das ist ja der sehr starke Komplex von Stützungen, die ich, wie ich hoffe, in dieser Hinsicht aufgebaut habe — nachweisen, daß in den einzelnen Perioden, in den einzelnen Phasen, in den Entwicklungsaltern der Menschheit, der Völker diese Grundformen des gesellschafts-seelischen Verhaltens des Ichs gegen die Welt wechseln, daß diese Haltung immer entweder eine der Abwehr gegen die Welt und des Herrschenwollens über die Welt ist, oder daß dann wieder die andere Seelenverfassung der Hingabe an die Welt vorherrscht, daß sie miteinander in einem steten Wechsel begriffen sind, daß sie einander immer den Vorrang streitig machen, und daß die Kunst im wesentlichen in jedem Entwicklungsalter doch immer das eine oder andere Gesicht trägt. Ich glaube, vollends wird ein Beweis der allgemeinen, der menschlichen, wie wir sagen: der soziologischen, Wichtigkeit dieses Verhältnisses zwischen Ich und Welt dadurch erbracht, daß die Art des Verhaltens des Ichs gegenüber der Gemeinschaft diesem Verhältnis analog ist. Diese Dominante für alles Geschehen im handelnden Leben, in Staat, Recht, Wirtschaft und Geselligkeit entspricht jener anderen Dominante. Das sich hingebende Ich ist immer das gleiche, ob es sich der Außenwelt als Künstler, als Forscher hingibt, oder der Gemeinschaft als Glied, oder aber ob es sich über die Welt hier, die Gemeinschaft dort erheben, über sie herrschen will. Ich glaube durchaus nicht, daß durch so allgemeine Forschungen die Gefahr eines Sichverstreuens, eines Sichverflachens über unsere Wissenschaft gebracht

wird. Dagegen ist ein Medikament gegeben: daß die Energien in dem Nachweis dieser Wege und dieses eigentümlichen Reigenschrittes der gesellschaftsseelischen Grundhaltung durch die Zeit frei werden, ohne die freilich keine Forschung hoher Ziele und guten Vollbringens denkbar ist.

Schlußwort von Prof. Rothacker:

Meine Damen und Herren! Ich werde Sie nicht mehr lange aufhalten und lege auch auf vieles Reden über kunstsoziologische Probleme nicht mehr viel Wert, so interessant es war, was ich heute gehört habe. Was die Kunstsoziologie heute nötig hat, scheint mir das Lesen und das Sehen zu sein. Das nächste Wort hat der, der ein Buch aus der Fülle der Ideen macht, die vor uns ausgebreitet wurden. Ich möchte nur ein Wort über ein bestimmtes Problem sagen, unter dem mein Vortrag verschiedentlich beurteilt worden ist. Es handelt sich bei der Kunstsoziologie — das sagt das Wort — einmal um Kunstsoziologie, dann um Kunstsoziologie, und es ist klar, daß im Falle einer solchen Synthese ein Konflikt zwischen diesen beiden zu verknüpfenden Seiten entstehen kann, den Herr Voegelin ganz richtig formuliert hat. Ich gebe es zu: Ich ging vom Kunstwerk aus. Ich habe gesagt: Ohne vom Kunstwerk auszugehen, kommt man zu keiner Kunstsoziologie. Andere haben den Akzent auf Soziologie gelegt. Aber ich spreche mich entschieden gegen jede Pedanterie in der Abgrenzung von Wissenschaften aus. Es handelt sich nicht um die Begründung neuer Professuren, noch um die Gefahr des Dilettantismus. Wenn einer Dilettant ist, dann ist er eben Dilettant —, sondern um das sachliche Problem, Kunst und Soziologie fruchtbar miteinander zu verknüpfen. Es ist das eine Angelegenheit wie in einer guten Ehe. Die beiden müssen aufeinander in irgendeiner Weise eingehen, sonst kommt dabei nichts heraus. Der Einwand, daß ich einseitig gewesen sei, d. h. kunstwissenschaftlich gesprochen hätte, was ich cum grano salis zugebe, ist mir also höchst bedenklich. D. h. ja eigentlich: Niemand soll aus seinem Gärtchen heraus, wir wollen nicht über die Zäune sehen, wir wollen nicht in die Kunstwissenschaft hineingehen, sondern in der Soziologie bleiben. Letzten Endes handelt es sich um eines der einmal aufgeworfenen großen Probleme des Wesens des Menschen. Wie der Professor heißt, der sie behandelt, ist vollkommen gleichgültig. Diese Fragen müssen irgendwie beantwortet werden, und mir scheint die Problemstellung, wie sie dem Kongreß gegeben war, Wege zu weisen und Anlaß genug zu geben, an diese Arbeit heranzugehen.

Sektionsvorsitzender Prof. von Wiese:

Meine Damen und Herren! Es bleibt mir nur übrig, zu schließen. Ich selbst hätte manches zu den vielen Fragen, die angeregt worden sind, zu sagen. Ich darf mir vorbehalten, es gelegentlich an anderer Stelle zu tun. Ich möchte heute nur all denen, die hier aktiv und als Zuhörer tätig gewesen sind, unseren herzlichsten Dank sagen. Ich möchte mit dem Worte schließen: Wir haben Saat gestreut, sie möge recht reiche Frucht tragen!

H. Anhang.

I.

Schriftliche Beiträge zum Thema: »Soziologie der Kunst«, die aus Zeitmangel nicht mehr mündlich vorgetragen werden konnten, aber angemeldet waren.

a) Prof. Dr. Müller-Freienfels:

Ich möchte den Ausführungen Herrn von Wieses, mit dem ich mich im Grundsätzlichen einig weiß, noch ein paar Worte hinzufügen, wie ich als Sozialpsychologe die Probleme sehe, d. h. als Psychologe, der sich der soziologischen Bedingtheit aller seelischen Vorgänge bewußt ist. Von diesem Standpunkt aus sehe ich fünf Hauptprobleme:

1. Das Problem der Entstehung der Kunst. Wenn wir Kunst im heutigen Sinne als Gestaltung für ein ästhetisches Erleben fassen, so muß vom sozialpsychologischen Standpunkt aus zugegeben werden, daß sich eine solche Kunst und ein solches Verhalten der Kunst gegenüber erst sehr allmählich entwickelt haben. Bei Primitiven ist das, was uns als »Kunst« erscheint, untrennbar verbunden mit Handwerk, religiösen Kulte, sozialem Zeremoniell und anderem. Die Herausbildung einer spezifisch ästhetischen Kunst hat zur Voraussetzung spezifische »Kunstgruppen«, d. h. einer Gruppe von »Künstlern« und einer Gruppe von Kunstgenießenden, also spezifisch ästhetisch eingestellten Typen. In Hochkulturen ist die Kunst (ähnlich wie die Religion) zunächst, besonders als Kunstproduktion, Sache einer Gruppe von Fachleuten, Künstlern; sie wendet sich zwar intentional an die Gesellschaft als Ganzes, doch wird sie in Wahrheit stets nur von einem Teil der Gesellschaft, dem »Kunstpublikum«, getragen. Die historische Entwicklung dieser Kunstgruppen, ihre soziologische und psychologische Struktur scheint mir eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß überhaupt von »Kunst« im ästhetischen Sinne gesprochen werden kann.

2. Das Problem der Beziehung zwischen Kunstschaffenden und Kunsterlebenden. Wo überhaupt die Trennung zwischen Schaffenden und Publikum stattfindet, besteht zweifellos zugleich auch eine soziale Beziehung besonderer Art. Indessen ist sie nur selten direkt, sondern zumeist indirekt, d. h. sie vollzieht sich durch Vermittlung eines vom Künstler objektivierten Kunstwerks, das vom Publikum in der

Regel auch als »Werk an sich«, ohne bewußte Beziehung auf den Schaffenden erlebt wird. In meiner »Sozialpsychologie« habe ich auf die fundamentale Wichtigkeit dieser indirekten Beziehungen für alles Sozialleben ausführlich hingewiesen. Die Kunstbeziehung ist dadurch charakterisiert, daß in der Regel der Schaffende gar nicht weiß, wer sein Werk rezipieren wird (»Mein Lied ertönt der unbekannten Menge«); aber anderseits weiß auch das Publikum in der Regel wenig vom Schaffenden. Trotzdem ist das Schaffen zum Teil »Ausdruck« des Erlebens des Schaffenden, und das Kunstrezipieren ist zum Teil »Einführung« in diesen objektivierten Ausdruck. Ausdruck und Einführung jedoch bilden nur einen Teil des Gesamtphänomens. Denn daneben ist das Kunstschaffen auch objektivierende »Gestaltung« des Ausdrucks, und das Kunstrezipieren ist ein »kontemplatives« Verhalten dieser Gestaltung gegenüber, ein objektivierendes Form-erleben (Kontemplation). Die Analyse des außerpersönlichen, »objektivierten« Faktors in der Kunstbeziehung ist eine wichtige Aufgabe der Sozialpsychologie.

3. Die sozialpsychologischen Probleme des Kunstschaffens. Der Kunstschaffende schafft nie als Individuum allein, sondern stets in engstem Konnex mit den Gruppen, denen er angehört. Das prägt sich in dem Stil seiner Werke aus, dem nationalen, epochalen, ständischen Stil, die alle auf soziale Gemeinsamkeiten hinweisen. Aufgabe der Kunstsoziologie ist es, alle diese nicht in der Individualität des Schaffenden liegenden Bedingtheiten seines Schaffens herauszuarbeiten und die Kausalverhältnisse klarzulegen, was nie durch psychologische Untersuchung allein zu leisten ist.

4. Die sozialpsychologische Problematik des Kunstpublikums. Das »Publikum« in der Kunst ist niemals eine unstrukturierte Masse, sondern tritt der Kunst stets mit ganz bestimmten seelischen Voraussetzungen gegenüber. Dabei lassen sich wieder nationale, epochale, ständische und noch speziellere Gemeinsamkeiten unterscheiden. Der Einzelne erlebt Kunst nie bloß als Individuum, sondern stets als Mitglied verschiedenster sozialer Gruppen und Gebilde. Es ist sehr wesentlich für die Entwicklung der Kunst, ob sich das Publikum zu einer »gebildeten« Gruppe, d. h. einem sozialen »Gebilde« mit besonderer Struktur, besonderer ästhetischer Erziehung usw. zusammenschließt. Die Soziologie des Kunstpublikums ist bisher noch sehr wenig erforscht, so wichtig das wäre.

5. Die ästhetische Wertung als soziologisches Problem. Letztlich bietet auch die ästhetische Wertung soziologische Aufgaben. Selbst wenn man zugibt, daß das ästhetische Erleben überhaupt ein metaphysisches Urphänomen, ein Apriori im Sinne einer allgemeinen Naturanlage sei, so ist doch die Tatsache, daß es stets in spezialisierter Form auftritt, nur soziologisch zu erklären. Auch das Problem der »Autonomie« der ästhetischen Wertung ist soziologisch zu behandeln. Der Satz »l'art pour l'art« meint genau besehen »Kunst für Künstler«, d. h. für eine spezialisierte Gruppe. Soziologisch wichtig und die Wertung stark beeinflussend ist auch das Aufkommen des Typus des »Kunstgelehrten«, der eine neue Art der Kunstbetrachtung aufgebracht hat und vermittelt neuer geistiger Kategorien, die er an die Kunst heranträgt, das Kunsterleben stark beeinflusst. Vielleicht ist ein »naives« Kunst-

erleben heute, in einer stark rationalisierten Gesellschaft, überhaupt kaum mehr möglich; ob man das beklagen oder als Fortschritt begrüßen soll, ist wieder eine soziologische Frage. Auf jeden Fall aber ist auch das Problem der Wertung nicht ohne soziologische Gesichtspunkte zu lösen.

Ich habe in Kürze nur die Hauptprobleme der Kunstsoziologie und Kunstsozialpsychologie skizziert. Natürlich würde sich jedes dieser Probleme weiterhin noch in eine Menge von Unterproblemen spalten. Hinter allen aber würde sich das Problem erheben, das Herr von Wiese ebenfalls umrissen hat, inwieweit die Kunst, d. h. die am Kunsterleben teilhabenden Gruppen sich als ein ganzheitliches Gebilde ansehen lassen, ein Problem, das vielleicht keine ganz einheitliche Lösung finden dürfte, sondern wiederum nur im Zusammenhang mit der Struktur der Gesellschaft überhaupt zu behandeln wäre.

b) Dr. Hanna Meuter, Köln:

Meinem Versuche, ein paar Punkte aus dem Problemkreise der Kunstsoziologie aufzuweisen, darf ich vielleicht die Nennung zweier Arbeiten vorausschicken, die durch die Verquickung von Kunst und Soziologie sich mir herausgestellt haben.

I.

Zur ersten Arbeit dieses:

In Umkehrung der Themafassung »Die Kunst als Gegenstand der Gesellschaftslehre« will ich in einer begonnenen Zusammenstellung »Die Soziologie als Gegenstand der Kunst« zeigen. Freilich hat diese Schrift ja keine eigentliche Beziehung zur »Soziologie der Kunst«. Lediglich der Umstand, daß sie Soziologie und Kunst miteinander in Berührung bringt, möge den Hinweis darauf rechtfertigen.

Das Buch will die (bildende) Kunst — genauer: Einzelwerke der Zeichenkunst, Malerei und Plastik — als Demonstrationsmittel der Soziologie verwenden. Für die Fassung ist vorgesehen:

»Die Soziologie in der Kunst«.

Es handelt sich also um einen neu herauszustellenden Gegenstand aus der Stoffgeschichte der Kunst und zwar den soziologischen.

In einem praktischen Einzelfalle habe ich vor einigen Jahren bereits einmal das Thema »Soziologie in der Kunst« ausgeführt, nämlich an dem Stoff: »Die soziale Stellung der Ehefrau im Wandel der Zeiten«, den ich im Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde zu Düsseldorf mit Hilfe des Kunstmaterials — es sind etwa 500 kulturgeschichtlich-soziologische Bilder verwandt worden — veranschaulicht habe¹⁾.

Für meine Arbeit: »Die Soziologie in der Kunst« gilt folgende allgemeinste Einschränkung:

Ohne exaktes Stoffauswahl-Prinzip kommt man dazu, zum mindesten jedes Kunstwerk, das zwei und mehr Menschen zusammen

¹⁾ Vgl. Amtlicher Katalog des Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf.

darstellt, einzubeziehen; denn örtliches und zeitliches Nebeneinander von Menschen — hier durch die Kunst wiedergegeben — schließt immer Beziehung zwischen ihnen ein, sei diese nun positiver, negativer oder indifferenter Natur. Im weiteren wäre noch ein unübersehbarer Reichtum an solchen Werken zu berücksichtigen, die nur einen Einzelnen darstellen. Auch Individuation ist ja eine soziale Beziehung, abgesehen davon, daß selbst alle sozialen Fernbeziehungen (-kontakte) durch den künstlerisch gestalteten Einzelmenschen dargestellt werden können. (Beispiele: Der Briefleser, der Lauscher, der Ständchensinger.)

Bei spezieller Abgrenzung zeigt sich:

Es gibt zahlreiche Kunstwerke, die — als mit einem bestimmt eingegrenzten Stoffe gesellschaftlichen Charakters gesättigt — prädestiniert erscheinen zur soziologischen Ausschöpfung: kultur-, sitten-, geschichtliche, »soziale« Stoffkreise in der Kunst.

Dazu ist zu sagen: meine Sammlung muß stofflich weiter (grundsätzlich unbegrenzt), formal aber strenger sein. Überhaupt muß das formale Moment der Soziologie hier möglichst exakt heraus- und dargestellt werden.

Ziel meiner Arbeit: Möglichst klare Illustrierung einer möglichst vollständigen Tafel der sozialen Beziehungen und zwar in jeweils möglichst allgemeiner Darstellung, die jedoch dem individuell Konkreten so weit treu bleibt, daß die Verallgemeinerung niemals bis zum Symbol gesteigert wird. Es soll damit zugleich die wichtige Einsicht der formalen Soziologie nutzbar gemacht werden, die von dem Individualinhalt der sozialen Form absehen kann; hier liegt eine besondere Schwierigkeit für die bildende Kunst, den Forderungen der Soziologie (als Beziehungswissenschaft) gerecht zu werden. Beispiel: Der Prozeß der Vereinigung (der gerade vom Kunstwerk festgehaltenen Einzelnen) muß so gut dargestellt werden, daß er eine Illustration der Vereinigung schlechthin ist.

Ein weiteres methodisches Bedenken: — Kann der wegen seiner Allgemeinheit, Inhalt leere gewissermaßen abstrakte Stoff genügend deutlich veranschaulicht werden? — hebt sich auf, wie sich erwiesen hat, wenn die Sammlung ihr Schwergewicht auf die zeitgenössische, die besonders stark und tief soziologisch durchdrungene Kunst legt.

In diesem Zusammenhang noch ein Wort zur Bedeutung der Typen-Erfassung durch die Soziologie. Von uns soll nicht Typ im Sinne des milieubedingten Einzelnen, als Repräsentant einer Schicht, gegeben werden — wie etwa in Aug. Sanders fotogr. Werk: »Antlitz der Zeit«, 60 Aufnahmen (Beispiel: Der Großkaufmann, Der Korpsstudent, Die Lyzealschülerin); vielmehr bringen wir Typen sozialen Geschehens, Handelns. Die Beziehungslehre (auch die amerikanische Soziologie) geht eben noch über Max Weber (etwa: Typen der Herrschaft) hinaus in Richtung der Dynamik, Aktivität und Aktualität (Beispiel: Typen des Herrschens).

II.

Im Gegensatz zu der genannten Arbeit: »Die Soziologie in der Kunst« ist nun eine zweite, die hier zu nennen ich mir gestatte, ein

Teilgebiet der »Soziologie der Kunst«.

Ihr Charakter als Einzeluntersuchung wird bestimmt durch die Beschränkung auf eine Kunstgattung, und diese wiederum wird zeitlich und volklich eingegrenzt. Das Thema lautet:

»(Zur) Soziologie der deutschen Lyrik«.

Daß hier nicht gedacht werden kann an eine soziologische Betrachtungsweise innerhalb der die deutsche Lyrik behandelnden Literaturwissenschaft, ist aus der ersten v. Wieseschen These hervorgegangen. Innerhalb der durch die Stoffauswahl gesteckten Grenzen will vielmehr die Untersuchung möglichst den Gesamtfragenkomplex behandeln, den die »Soziologie der Kunst« stellt.

Vorerst herausgearbeitete Gesichtspunkte.

Soziale ²⁾ Bedingtheit der deutschen Lyrik:

Beispiel: a) nach der formalen Seite:

Lied, Hymne, Ode usw.

(Dichtung allgemein: Idylle, Sprechchor, Epos usw.);

Beispiel: b) nach der inhaltlichen Seite

z. B. Claudius d. Ä.: »Der Mond ist aufgegangen.«

(Soziale Sphäre des protestantischen Kleinbürgers im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts.)

Claudius d. J.: »Mit uns zieht die neue Zeit.«

(Zeitgenosse, Pädagoge, Kleinbürger, Jugendbewegter, Sozialist.)

Die soziologische Durchleuchtung der Lyrik erfolgt in chronologischer Anordnung. Dabei treten die Dichter — jeweils mit Belegstellen — als soziologische Typen auf.

Beispiele aus meiner Arbeit kann ich aus Zeitmangel nicht mehr anführen. Gesagt sei nur noch: Die hier zu fordernde nähere Bestimmung der sozialen Typen darf nur soziologische — als zwischenmenschliche — Merkmale enthalten, nicht solche des »sozialen Milieus« im vulgären Sinne — das sachlich oder außermenschlich bzw. mittelbar-menschlich reicher, un mittelbar-menschlich ärmer ist.

III.

Ich bin nun bei unserm Diskussionsgegenstande: im Problem-Kreis der »Soziologie der Kunst« und meine den Aufbau dieser soziologischen Spezialwissenschaft auf der Soziologie als Beziehungswissenschaft; genauer, im Hinblick auf ihre Zweiteilung: Aufbau und Ableitung der Soziologie der Kunst auf bzw. aus 1. der Beziehungslehre, 2. der Gebildelehre.

Ich will mich bemühen, die mir wichtig erscheinenden Bestandteile der »Soziologie der Kunst« unter die beiden leitenden Gesichtspunkte zu ordnen, daß die Kunst uns hier angeht:

einmal als Vielheit sozialer Prozesse und Beziehungen,

zum andern als soziales Gebilde.

²⁾ »Sozial« muß genau festgelegt werden, nämlich im Sinne der Beziehungslehre, d. h.

I. Weite des Begriffs: »sozial« begreift alles Zwischenmenschliche;

II. Enge des Begriffs: »sozial« begreift von »Milieu« nur das Zwischenmenschliche.

Ausgangspunkt freilich kann mir nicht der auf diese zwei Teilstrecken soziologischer Richtung beschränkte Begriff der Kunst sein, sondern ich muß den Begriff Kunst in allgemeinster und allgemein angenommener, ohne Rücksicht auf eine Fachwissenschaft — es sei denn die Kunstwissenschaft — von der Logik geprägter Form zugrunde legen.

Bei der **Umfangsbestimmung** wurden alle Künste (Literatur — und zwar alle Gattungen —, alle bildenden Künste, Schauspielkunst, Tanzkunst, Musik) einbezogen. Eine neuartige — und nicht fernliegende — Erweiterung erfährt der Gesamtrahmen, wenn man die »Menschheitskunst« Holzapfels einbezieht: die Kunst, die (mit derselben Kenntnis der Ziele und Mittel und mit ähnlich bestimmter Absicht wie etwa die Plastik) auf Änderungen der Menschheit selbst — — zum Zwecke einer künstlerischen Seelenerneuerung der Kulturschöpfer und ihrer Mitmenschen — — ausgeht: die Kunst, die sich — gleich der Gartenkunst — desselben Materials bedient wie die Natur und im übrigen (— und darum nenne ich sie —) eine in stärkstem Maße und grundsätzlich soziologische Kunst ist.

Ab hier lassen sich nun 2 Wege einschlagen, beide mit dem Ziele eines soziologischen Einzelsystems, dessen Gegenstand die Kunst ist:

der **deduktive**, dessen Forschungsleitsatz lautet: Die Kunst ist eine Vielheit sozialer Prozesse (Beziehungen),

oder der **induktive**, der — vorerst weniger stark auf die Spezialmethode eines bestimmten soziologischen Systems verpflichtet — die Einzelprobleme untersucht, die dieser Bahn zufolge in ihrer Gesamtheit zu einer Systematik der Kunstsoziologie führen. Ihre Ergebnisse müssen dann — gemäß unserer Festlegung — die Kunst als Gefüge sozialer Beziehungen erweisen. Indem ich den **zweiten** Weg beschreite, schlage ich die folgenden Forschungsgegenstände vor:

A. Die soziologischen Elemente von:

Ursprung der Kunst,
Form (einschließlich Gattung) der Kunst,
Inhalt und schließlich:
Wirkung der Kunst.

Ein paar Gesichtspunkte zu diesen Problemen:

Zu **Ursprung**, also: Zur Untersuchung der rein soziologischen Elemente, die der Ursprung der Kunst enthält, gehört:

1. Die soziale, d. h. zwischenmenschliche Stellung des Künstlers als stark mitbestimmender Faktor.
2. Die Beachtung der Kausalitäts- und Finalitätsfrage (Bestimmt das — soziale — Sein das Bewußtsein — bzw. die Kunst — oder umgekehrt?) führt zur Bejahung beider Fragestellungen, da mit zur Bejahung der sozialen Relativität im Sinne des Amerikaners Bentley. Verstärkt und verdeutlicht wird diese Lehre durch die **Plengsche** Auffassung der sozialen Beziehung. Plenge faßt sie z. B. in den im diesmaligen Vierteljahrsheft (IX, 1/2) vorliegenden 8 Glossen so: »Jede wirkliche Beziehung steht ein-für-allemal in einem Beziehungs-gewebe und ist nur als Elementartatsache dieses größeren Ganzen verständlich.« Übrigens wird im Grunde genommen damit das kausale Übergewicht des sozialen Seins unterstrichen. Hier könnte man Gefahr laufen, die stärkere soziale

Selbständigkeit (Genialität) der Kunst gegenüber der Wissenschaft zu betonen. Doch müssen wir diese Behauptung mit einem Fragezeichen versehen. Wo sie vertreten wird, ist sie höchstwahrscheinlich aufgestellt worden unter der Wucht des landläufigen Begriffs sozial — und dann auch verfechtbar. M. E. wird sich bei Zugrundelegung des exakten Begriffs sozial = zwischenmenschlich das Gegenteil herausstellen, also gerade die stärkere Abhängigkeit der Kunst vom Zwischenmenschlichen, verglichen mit der Wissenschaft. Wir sind jetzt an einem interessanten Fundorte auf dem weiten empirischen Felde für die Untersuchung der der Kunst eigenen Form der Soziabilität, deren der v. Wiesesche Vortrag gedachte. Die eingehende Untersuchung dieser Form, auch unter noch weiteren Gesichtspunkten, ist besonders wichtig, weil sie — nach These V (v. Wiese) — ganz neues Material für die Allgemeine Soziologie liefern wird.

Zu Form,

Inhalt:

1. Verschiedener Grad der soziologischen Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Künste.
2. Die soziologischen Bestandteile von Stoff- und Formgehalt der Kunst.

Beispiel: Personenverehrung und »unsachliche« Symbolisierung durch die Kunst.

[Wagen und Schiffe mit edel gebogenem Schwanenhals und -kopf (Würde, Stolz). — Löwenfüße und Löwen als Stuhllehnen = Stärke ihres Besitzers.

Dem Hungrigen, der sich durch die Suppe durchgegessen hat, eröffnet sich auf dem Tellergrund der Blick auf eine schöne Landschaft, als sei dieser der Zweck des Essens. Was Flächen erhält, wird mit Blumen umwunden, oder wenigstens erinnern schöne Sprüche, »Nur ein Viertelstündchen«, »Dem Liebling«, »Glück sei dir ewig beschieden«, daran, daß auch im niedrigen Zweckgebilde Mensch zum Menschen spricht.]

(Die so übermittelte soziale Beziehung müßte näher untersucht werden in bezug auf Charakter (Echtheit) und Grad.)

Zu Wirkung:

Die soziologische Wirkung der Kunst prüfen wir in bezug auf:
Radius (Gesangsvereinsromantik und kleinbürgerlicher Kitsch im Leben des Proletariats);

Tempo (Schlager!);

Zeitpunkt;

Dauer (wohl zu unterscheiden von Radius; z. B. Lebendigkeit des Volksliedes aus dem 16. Jahrhundert in der heutigen Jugendbewegung).

Hierzu: Soziale Wirkung der Kunst in zeitlicher Dimension. Grundsätzlich unterscheiden wir: Jeder Stil und jede Richtung haben eine eng zeitlich bedingte Form, mit der sie sterblich sind — und einen ewigen Sinn, in dem sie gültige Werte der Menschheit offenbaren.

Intensität. Was weiter die Intensität der soziologischen

Wirkung der Kunst betrifft, so stellt sich hier als wichtig heraus das von Prof. Vaerting so bezeichnete »Vollkommenheitserlebnis« in der Kunst, das einer soziologischen und psychologischen Untersuchung bedarf. Hierzu: Soziale Wirkung des Kunstwerks. Die Rolle des Kunstwerks als Individuum und als Gattungsfaktor (Massenelement).

Anonymität, } des Künstlers. Daraus folgt { in direkte soziologische Auswirkung,
Genialität } direkte, eigentliche soziologische Auswirkung.

Die Erforschung der soziologischen Wirkung der Kunst bringt uns auch auf den Zusammenhang der Soziologie der Kunst mit der Psychologie der Kunst.

Es muß deutlich geschieden werden zwischen psychologischen Wirkungen der Kunst und soziologischer Wirkung der Kunst. Am häufigsten geschieht eine Verwechslung dieser beiden auf dem Gebiete des Sozialpsychologischen oder Gruppenpsychologischen. Dagegen beschäftigen uns wohl die soziologischen Wirkungen, die aus psychologischen Wirkungen der Kunst hervorgehen können, also soziologische Wirkungen mittelbarer Art sind. Sie sind mannigfaltigen Charakters. Nur die zwei Hauptfälle sollen angeführt werden:

a) Die Wirkung seiner Schöpfung auf den Künstler selbst — die psychologische Wirkung — (übrigens im Schmalenbachschen Sinne ist das eine sachsoziologische Wirkung — Soziologie der Sachverhältnisse —, doch kann ich das an dieser Stelle nicht weiter verfolgen) — verändert seinen Blick für die Umwelt: »neue Sehnsüchte, Hoffnungen, Ideale erwachen, und neue Einsamkeiten umschweben ihn«. (Die daraus resultierenden soziologischen Wirkungen.)

b) Die Wirkung auf den Kunstaufnehmenden:

1. psychologische, dann 2. soziologische Auswirkung von 1.

1. Eine der bedeutsamsten Begleitfolgen des Kunsteindrucks ist die Erhöhung des Verlangens nach Ungewohntem, Ungewöhnlichem, von der jeweiligen Wirklichkeit Abweichendem.

2. Daraus soziologische Folgen. —

In den Bereich der soziologischen Wirkung der Kunst auch einbeziehen: die Verschiedenartigkeit der Beziehung der Menschen zu den künstlerischen Schaffenskräften. Diese Beziehung ist eine wichtige Voraussetzung für die Wirkung.

Sie im positiven Sinne in frühen Jahren bereits zu entwickeln, hält die panidealistische Kultur für eine ihrer wesentlichen Aufgaben.

(Aus Panideal wären überhaupt — neben sozialpsychologischen — auch manche neue soziologische Gesichtspunkte herauszuholen.) —

Wir untersuchen ferner:

das Publikum in seinem verschiedenen Gebildezustande (Masse, Gruppe) der Kunst, dem Künstler gegenüber; also: Festlegung dessen, was das Publikum soziologisch in sich ist; — die stetig dynamischen Prozesse der soziologischen Wirkungen der

Kunst: Gruppenbildung der Gleichempfänglichen, Gruppenspaltung der Andersempfänglichen; — sodann die verschiedenen Beziehungen zum Künstler in qualitativer Hinsicht (aufnehmend, mitschaffend); — der »gesellschaftliche« und der künstlerische Kontakt mit dem Publikum.

- B. Der 6. v. Wieseschen These, die bereits die Kunst als soziales Gebilde voraussetzt, um sie auf ihren Zusammenhang mit andern sozialen Gebilden — Staat, Kirche, Wirtschaft usw. — zu erforschen, möchte ich einen allgemeineren Gesichtspunkt vorausschicken, bei dem die Kunst noch in der vorigen Perspektive verharret, nämlich immer noch Vielheit sozialer Prozesse ist. Ich fasse ihn als Zusammenhang zwischen Kunst und Geschehen, im besondern menschlichem Geschehen, im besondern sozialem Geschehen.
1. Einzelnes Geschehen: z. B. Krieg. — Gutes größeres Demonstrationsmaterial: Zolas Werke.

2. »Insgesamt« des Zeitgeistes (Breysig).

Wegen der größeren Möglichkeit der Exaktheit beschränken wir uns zunächst auf Punkt 1. Mit solchen Monographien — nach dem Beispiel der amerikanischen Wissenschaft — müssen wir beginnen. Doch kann der zweite Gesichtspunkt heute auch schon recht genaue Erkenntnis fördern; vgl. Fritz Strich: Dichtung und Zivilisation.

Dieser Teil B ist im Gesamtzusammenhang mit dem Teil A wichtig; doch hat er hervorragende Bedeutung im Hinblick auf sozialen Ursprung und soziale Wirkung der Kunst. Hierhin gehört auch die soziologische Behandlung von Kunstschulen, Kunstrichtungen, Stilen.

Untersuchung — wie schon angedeutet worden ist —

{ von: L'art pour l'art

{ bis: »Gemälde sind Extrablätter des Geistes, hineingestellt in den politischen Tageskampf« (Felix Müller).

Besonders gegenüberstellen: Willenlosigkeit und Ästhetizismus des Impressionismus,

Aktivismus der Nachkriegskunst.

- C. Unter den letzten Beispielen trat bereits ein aus der Kunst abzweigendes soziales Gebilde auf (Kunstschulen).

Doch wird sich nunmehr der zweite Hauptteil einer »Soziologie der Kunst« mit der Kunst selbst als einem sozialen Gebilde befassen. Nur zwei Punkte nenne ich noch für eine spätere Systematik:

1. Sozialisierung der Kunst,
- und als ein paar Teilprobleme:

Mäzenatentum;

Cliquenwesen;

Förderung, Aufnahme der Kunst unter dem Gesichtspunkte der soziologischen Differenziertheit der Förderer, Kunstempfänger; untersuchen:

Kunst, die durch Adel, Bürgertum, Proletariat gefördert wird. —

Amerikanisierung der Kunst;

Professionalisierung der Kunst. — Interessant hierbei: der trotzdem in diesem Zusammenhang mögliche Persönlichkeitskult (Meisterkonzerte).

2. Sozialisierung durch die Kunst und formal analoge Prozesse und Beziehungen (z. B. Individuation, Intimitäts- und Exklusivitätsbildung durch die Kunst, Bildung der »geschlossenen Gesellschaften« durch die Kunst [die Kunst als Faktor des »Gesellschafts«lebens, als »gesellschaftliche« und gesellige Angelegenheit]; Kunsterziehung, Erziehung durch Kunst, Kunstpolitik).

c) Dr. Alfred Peters, Köln:

Die notwendige Begrenzung meiner Ausführungen soll darin zur Geltung kommen, daß ich sie — wie vorhin Herr Dr. Stoltenberg — streng auf das Grundrißhafte unserer Frage und sodann — in Gegensatz sonderlich zum zweiten Referenten — auf eine Soziologie der Kunst beschränke.

Nichtsdestoweniger ist eine Soziologie der Kunst — auch das betonte schon Stoltenberg — eine Soziologie, und das ist von grundlegender Bedeutung für die Auswahl und die wissenschaftliche Struktur unseres Materialfeldes, unseres Problemkreises. Das kann gegenüber der an sich inhaltlich so bedeutsamen Aufrollung des ganzen Feldes der Nachbarschaftsgebiete zwischen Soziologie und Kunst- (bzw. Kultur-) wissenschaft durch Prof. Rothacker nicht scharf genug betont werden.

Die »Auswahl« der Materie unseres Feldes: das heißt auch schon die vom Kunstsoziologen zu fordernde Erlebnisgrundlage. Das sei sonderlich den Ausführungen Prof. Breysigs und Dr. Sebbas entgegengehalten. So paradox es klingen mag, aber ein Kunst erleben von besonderer Intensität kann nicht zur Bedingung des Betriebes einer Soziologie der Kunst gemacht werden. Unsere Erlebnisgrundlage bilden soziologische Tatbestände.

Ich muß dies etwas verdeutlichen, in Anbetracht der Problematik der Erlebnisbasis bei geisteswissenschaftlichen Disziplinen überhaupt, auch bezüglich der jeweils ureigenen Materie. Daß etwa einer der Massensuggestion restlos verfallen gewesen sein muß, um die Massenerscheinung zu verstehen, wird kaum zu fordern sein. So wenig wie (mit Max Weber zu reden) man Cäsar sein muß, um Cäsar zu verstehen. Und doch ist diese Lage eine andere: Daß Elemente des zu verstehenden Bereiches in der Seele des Verstehenden vorhanden sein müssen, das gilt gewiß für beide Gebiete — bezüglich des Kunstsoziologen also für die soziologischen und die kunstwissenschaftlichen Tatbestände. Aber daß der Grad des Verständnisses unmittelbar abhängig ist von dem Grad, der Intensität und Extensität des Erlebens, das gilt jeweils nur für die zentralen, die ureigenen Tatbestände der entscheidenden Disziplin, gilt bezüglich des Kunstsoziologen nur für die soziologischen Tatbestände.

Der Kunstsoziologe darf gewiß nicht kunstblind sein — das wurde schon angedeutet. Er darf auch nicht einen Kunststil, etwa den naturalistischen, für die Quintessenz oder doch den letzten Maßstab künstlerischer Äußerungen überhaupt nehmen. Er muß einen — sonderlich also der Weite nach — zulänglichen Begriff der Kunst haben.

Wie kommt ein solcher Begriff zustande? Wir werden nicht umhin können, uns die Ergebnisse der Kunstwissenschaft zu eigen zu machen — und insofern, genau und nur in diesem Sinne und Bezug kommt allerdings das von Prof. Rothacker entwickelte

Gebiet (in der gebotenen Einschränkung nur auf die Materie »Kunst«) zur Geltung. Die Auswahl aus der Fülle ist natürlich wieder Sache des einzelnen Forschers. Er kann dabei, auf Grund eigener Kunstanschauung von der nötigen Stärke (die Gefahr des Dilettantismus ist hier zwar immer gegeben) selbst eine Synthese oder Aussonderung vollziehen. Er kann aber auch — und das genügt vollkommen für seine Spezialdisziplin — für die Nachbarmaterie sich der Autorität eines (von ihm instinktiv bevorzugten) Forschers auf diesem Gebiete anvertrauen. Ein sonst so original anschauender Denker wie Max Scheler etwa, dessen Natur die Kunstanschauung aber recht eigentlich verschlossen war, hatte kein Bedenken, sich diesbezüglich an Conrad Fiedler zu halten. Tatsächlich kommt kein Forscher ohne solche auf Vertrauen beruhenden Anleihen aus.

Mehr als ein klarer Begriff der Kunst ist für uns nicht erforderlich. Was uns an der Kunst, was uns am Künstler interessiert, das ist das Zwischen-, das Eingelagertsein in einen Komplex menschlicher Beziehungen und Beziehungsgebilde.

Nur menschlicher Beziehungen übrigens — das sei mit v. Wiese gegen Breysig betont. Das Verhältnis des Künstlers zur äußeren menschlichen Natur, das gewiß auch für das Entstehen eines Kunstwerkes wichtig ist (und sicherlich auch soziologische Inhalte in seinen Erlebnisbestand hinübernimmt), ist durchaus Sache der Kunstwissenschaft. Stets entscheidet die methodisch zentrale Basis.

Es ist das publizistische Element, das uns an den Lebensäußerungen der Sphäre der Kunst zentral interessiert — man erlaube mir dies Schlagwort, das manchem gegenüber der Weihe des Kunstlebens als ein Sakrileg erscheinen mag. Sofern aber nur das Gebiet und die Möglichkeiten spezifisch publizistischer Lebenserscheinungen in der gebotenen Breite und Tiefe gesehen werden, verschlägt diese Zentrierung nichts an der Bedeutung der Betrachtungen — für die Kunst nicht minder als für die Soziologie.

Dabei steht gewiß methodisch — ich betone: methodisch — heute die Zeitung im Zentrum dieses Feldes. Die heutige Zeitung ist deshalb zentral für die publizistische Problematik, ist der natürliche Maßstab für die Sonderung des Feldes, weil sie das in dieser Sehrichtung sinnfälligste, das hier problematisch reinste Beispiel, die »drastischste« Gestalt dieser Materie und Fragestellung darbietet. Sie gehört fast nur der publizistischen Problematik an; ihre zentrale Funktion ist überwiegend von hier aus zu verstehen. Ihre sozialen Beziehungsarme sind (im ideellen Falle) nach beiden Seiten von gleicher Extensität: der Bedingtheit nach wie in der Auswirkung umfaßt sie, oder möchte sie doch umfassen, mit besonderer Interessiertheit den gleichen Publikumskreis. (Darüber hinaus dann zwar weitere Kreise, für deren Erfassung jene Lage aber bestimmend bleibt.) Auf dem Gegenpole steht augenscheinlich die Wissenschaft. Ihre publizistische Lage ist die komplizierteste; ihre Entstehung, ihr Bestand und ihre Wandlungen einerseits, ihre Wirkwerte andererseits sind am wenigsten von hier aus festzulegen, hängen am meisten an der Sache. Die Kunst aber steht diesbezüglich gewissermaßen in der Mitte. Ihre soziologischen Bedingtheiten zunächst stammen nur zu einem Bruchteil aus dem Publikum, das für die Auswirkungen in erster Linie in Frage kommt. Einem nicht so unbedeutenden Bruchteil

übrigens, als man glauben sollte. Von dem unmittelbaren Rückfluten der vom Künstler ausgehenden, vom Publikum reflektierten Schwingungen auf den davon wesentlich dann »getragenen« und enervierten Künstler, in der Schauspielkunst sonderlich, über die Einflüsse aus einem dem Schaffenden persönlich nahestehenden Kreise, bis zu der bloßen »Berücksichtigung« des persönlich anonymen Marktes für den Absatz eines Kunstwerks — eine Fülle der Möglichkeiten unmittelbar und mittelbar mitgestaltender Einflußnahme gerade des Publikums auf das Kunstwerk. Die hinzukommenden sonstigen soziologischen Bedingtheiten, können bald der Extensität nach (Fülle der aufgenommenen sozialen Gehalte), bald der Intensität nach (große Abhängigkeit des Künstlers von seinem besonderen sozialen Milieu) große Stärke annehmen. Diese Seite der Kunstsoziologie ist ja schon weitgehend durchackert. Mit einer nun zwar nicht gerechtfertigten Bevorzugung. Die reiche Auslese Prof. Rothackers etwa gehörte ja fast ausschließlich dieser Seite an.

Es wird demgegenüber als das große Verdienst dieser Tagung und ihrer methodischen Besinnung gelten dürfen, die andere Seite als von unserem Aspekt aus ebenbürtig ins Blickfeld gerückt zu haben. Ich verweise sonderlich auf die Ausführungen Prof. v. Wieses, Prof. Breysigs und Prof. Honigheims. Herr Dr. Stoltenberg schien die Kunstsoziologie gar auf diese Seite der sozialen Auswirkungen der Kunst beschränken zu wollen — was gewiß zu eng wäre. Sympathisch berührte bei Stoltenbergs Ausführungen besonders die klare Scheidung zwischen soziologischer Kunstwissenschaft und eigentlicher Kunstsoziologie. Eine Entscheidung der Scheidung, die auch der dritte Referent, Herr Prof. Breysig, bei allen Ansätzen zur eigentlichen Kunstsoziologie, die er gab, in der Durchführung vermissen ließ. Wenn er etwa an einer prinzipiellen Stelle (ich verweise auf den Leitsatz VI) der Soziologie nur die »deutende Wertung« von Tatbeständen der »Kunstgeschichte« usw. zugestehen möchte, so ist das ein Rückfall in die Verabsolutierung der Kunstwissenschaft gegenüber unserem Stoffkreise. Eine Haltung, die am meisten den Zugang zu unserem Problemkreise verbaut hat.

Um die soziologischen Auswirkungen der Kunst in größten Zügen anzudeuten, so gehört zunächst — bei aller prinzipiellen Scheidung unseres Feldes gegen die Ästhetik — das als »Kunstpsychologie« betriebene Gebiet (ich verweise etwa auf Müller-Freienfels' Arbeiten) weitgehend in unseren Problemkreis. Sodann wären neben den eigentlich »öffentlichen«, sonderlich den politischen Auswirkungen die der Intimsphäre angehörigen Wirkungen, gewissermaßen »von Mensch zu Mensch«, nur durch »Vermittlung« des Kunstwerks, als nicht minder bedeutsam zu sehen. Um so mehr, als sie für den vielfach in irgendeiner Hinsicht »vereinsamten« (sozial nicht Genüge findenden) Künstler typisch der einzige Weg der Kommunikation und des Auslebens der unbefriedigten sozialen Strebungen überhaupt sind.

Im übrigen ist dies Reich der Auswirkungen — hier ist ein irgendwie geartetes Publikum auf der ganzen Linie der Möglichkeit der Aktualisierung und damit der Wertrealisierung überhaupt vorgelegt! — im Grunde nicht mehr und nicht weniger denn eine sehr bedeutsame Abart der entsprechenden Problematik der Zeitung. Der Künstler ist, mehr oder weniger, Führer bzw. Vermittler, wie der

Journalist. Er ist hier eben für uns Publizist: publizistische Qualitäten bestimmen wesentlich das Ausmaß und die Intensität seiner Gefolgschaft. Der wahre (ästhetische) Wert eines Kunstwerks ist ja weit davon entfernt, einen solchen Maßstab für die Wirkung zu geben — auch nicht, wenn man die Dauer der Wirkung sogenannter »Ewigkeitswerke« in Betracht zieht. Ein Kunstwerk, das sich nicht »durchringt«, kommt erst gar nicht in die Lage, seinen Ewigkeitswert zu erweisen. Die publizistische Sphäre ist jeder Wirkung zwischengelagert. — Man könnte weiter in der »Volkskunst« eine Art »Eigenleben« des Publikums in der Sphäre der Kunst sehen. Jedoch kann die ganze Problematik an dieser Stelle nicht aufgerollt werden. Ich gestatte mir, auf meine Arbeit »Die Zeitung und ihr Publikum« hinzuweisen.

II.

Einladung zum 7. Deutschen Soziologentag im Herbst 1930 in Berlin (Handelshochschule: Spandauerstr. 1).

Tagesordnung:

Sonntag, den 28. September:

Nachmittags 4 (16) Uhr: Sitzung des Rats und des geschäftsführenden Ausschusses.

Montag, den 29. September:

Vormittags 9½ Uhr: Öffentliche Hauptversammlung.

1. Eröffnung und Begrüßungsansprachen.
2. Vorträge über »Presse und öffentliche Meinung«.

Vortragende: Prof. Dr. Carl Brinkmann (Heidelberg) und
Prof. Dr. Hans v. Eckardt (Heidelberg).

3. Diskussion über die Leitsätze der beiden Vorträge. (Diese Aussprache wird durch eine Mittagspause unterbrochen werden.)

Abends 8½ (20½) Uhr: Bierabend auf Einladung der Handelshochschule Berlin in der Aula dieser Hochschule:

Aussprache über Aufgaben der Zeitungswissenschaft mit Gästen aus den Kreisen der Presse und der zeitungswissenschaftlichen Forschungsinstitute.

Dienstag, den 30. September:

Vormittags 9½ Uhr: Sitzung der Untergruppe für Methodologie.

Gegenstand: Begriffsbildung in der Soziologie.

Vorsitzender: Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Sombart (Berlin).

Vortragende: Privatdozent Dr. H. L. Stoltenberg (Gießen) und
Prof. Dr. Koigen (Berlin).

Nachmittags 3½ (15½) Uhr: Sitzung der Untergruppe für »Soziologie der Kunst«.

Vorsitzender: Prof. Dr. L. v. Wiese (Köln).

Einleitung: Prof. v. Wiese: Methodologisches über den Problemkreis einer Soziologie der Kunst.

Vorträge: a) Prof. Dr. E. Rothacker (Bonn): Der Beitrag der Philosophie und der Einzelwissenschaften zur Kunstsoziologie.

b) Prof. Dr. K. Breysig (Berlin): Das geistige Schaffen als Gegenstand der Gesellschaftslehre.

(Danach Diskussion.)